

هذا العدد

يتضمن هذا العدد العديد من الدراسات التي تختص بمجالات من الإبداع الشعبي الأدبي والتشكيلى والدرامى وأنماطا من توظيف عناصر من هذا الإبداع الشعبى فى حركة الفنون التشكيلية القومية المعاصرة التى تتمثل فى أعمال الفنان محمود مختار والفنان محمد ناجى وتعريفا بما تم فى المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية فى بورسعيد وكذلك عرضا لعدد من الدراسات الأكاديمية التى تناوله موضوعات من الماثورات الشعبية المصرية ويستهل هذا العدد الأستاذ صفوت كمال بمقال يحيط بأبعاد مشكلة هى فى : طبيعة مشكلاتنا الأجدر بالاهتمام ، وعنوانه « الدراسات الأكاديمية الى أين » ؟؟

لأبناء هذه الأمة التى صنعت الحضارة وحافظت عليها على مر الحقب والأجيال .

يضرب الأستاذ / صفوت كمال أمثلة من هذه الدراسات ، وي طرح اقتراحات للعمل على الاستفادة منها ، وكيفية التعاون المثمر والخلق فيما بين الباحثين وأجهزة الحكم المحلى من أجل دفع عجلة التنمية على أساس سليم وموضوعى ، تاركا المجال مفتوحا ، مع ذلك ، لاقتراحات وحلول أخرى ايجابية . ومن المؤكد أنه ليس بوسعنا إلا أن نقول معه : هل من حلول ايجابية لهذه المشكلة مخرصة لوجه الله والوطن .

وعن « رعاية التراث الشعبى وحمايته من الضياع » يأتى مقال الأستاذ محمود القبوى الشال حاملا بعض الاقتراحات البناءة لحماية ورعاية تراثنا الشعبى لكى يحقق دوره الأصيل فى مجتمع اليوم .

وعلا على تفادى العثرات يرفد كل مقترح ببيان يوضح فيه أهميته ، ودوره

فخلال العشر سنوات الأخيرة - كما يقول الأستاذ صفوت كمال - أنجز عدد غير قليل من الباحثين والدارسين الكثير من الدراسات الأكاديمية عن موضوعات من الفنون والماثورات الشعبية فى قطاعات متعددة من المجتمع ، وذلك تحت إشراف أساتذة أجلاء لهم مكانتهم العلمية على الصعيدين المحلى والدولى ، بغرض الحصول على درجة الماجستير أو الدكتوراه فى الآداب أو الفنون أو الدراسات الاجتماعية .

وهذه الدراسات الأكاديمية تزخر بها مكتبات كليات الآداب بجميع أقسامها وكليات الفنون والقليل ، بل والنادر منها ، هو الذى نشر ، ومعظمها لم ينشر بعد ، وبالتالي لم تتم الاستفادة من هذه الدراسات الاستفادة الواجبة ، على الرغم من الجهود التى بذلت فيها ، وعلى الرغم من أنها ليست بمعارف هامة فحسب ، بل هى أساس من أسس التخطيط الثقافى والاقتصادى ، لأنها تكشف بصدق وعمق عن أهم مكونات البناء الفكرى ، والقدرات الكامنة ،

وعن « ليلة رؤى هلال رمضان » تأتي دراسة الأستاذ / إبراهيم حلمي تحمل طابعا تاريخيا يرصد التغيرات التي ألمت بهذه الظاهرة منذ صدر الاسلام وحتى وقتنا الحالى .

وليلة الرؤية فى العصر الحديث بموكبها الشعبى الاحتفالى اليتيم - على حد تعبير الكاتب - ليست مقتصرة فقط على مدينة القاهرة كما هو واضح من حديث الكاتب . بل أن الأمر فى بعض قرى مصر يختلف تماما ، إذ لا تزال لهذه الظاهرة احتفالاتها الشعبية التى لا تختلف فى مظاهرها كثيرا عما وصفها المستشرق الانجليزى ادوارد وليم لين فى كتابه « المصريون المحدثون - شمائلهم وعاداتهم » ، وبخاصة فيما يتعلق بموكب الحرفيين ، الذى يسبقه شيخ طريقة من الطرق راكبا على حصان وخلفه مريدوه وأتباعه ، وفرقة موسيقية ، وجنود لتنظيم الموكب الذى يخلب اللب باستعراضاته الراقصة فوق عربات الحرفيين ، وتجمعات المشاركين من أعضاء القرية فى الاحتفال . . والاحتفال برؤية هلال رمضان تتوافر فيه جوانب عديدة من أشكال الاحتفالية للشعبية بمختلف فئات المجتمع .

ويلي دراسة إبراهيم حلمي دراسة أخرى عن المسحراتى ، وهى دراسة ميدانية يقدمها الأستاذ سميح شعلان عن « المسحراتى » فى مدينة بورسعيد .

يتعرض فيها للعديد من جوانب هذا الموضوع، والعلاقة فيما بين المسحراتى وزبائنه ، وفيما بين مسحراتى الأمس فى القاهرة واليوم فى بورسعيد ، ثم يعرض للأقوال الفنية المصاحبة لعملية التسحير فى منطقة الدراسة من مديح ، وقصص غنائى (دينى وفكاهى) ، وتحية ، ووداع ، وتنبيه جماعى (وذلك فى مقابل التنبيه الفردى الذى يتمثل فى مناداة المسحراتى لكل فرد باسمه) . كما يبدأ الدراسة بنبذة تاريخية موجزة، ويرفدها نخامة يوجز فيها للنتائج التى أسفرت عنها هذه الدراسة آملا أن تكون باعثة الى مزيد من البحث فى كافة أركان هذا الموضوع .

ومتطلباته ، وكيفية تنفيذه ، وتفعيل معطياته، وغير ذلك مما يعكس أهمية التراث الشعبى وضرورة التعرف الصحيح على كنوزه ونفائسه .

يلي ذلك دراسة الأستاذ الدكتور / احمد شمس الدين الحجاجي عن « النبوة او قدر البطل فى السيرة الشعبية » .

وفيهما يؤكد الدكتور الحجاجي على أنه لا يوجد بطل لسيرة من السير الشعبية العربية لم يرتبط ميلاده بالنبوة ، فيما عدا الظاهر بيبرس الذى لم تكن النبوة بمصيره سابقة لميلاده ، وانما جاءت بعد أن اختطف من أهله وبيع ، وقد جاءت النبوة لحظة مرضه فى عيوبته لتتقذه من عذابه ، وتدخله مرحلة الاعتراف به بطلا ، فكانت بذلك ممثلة ليلاد جديد لابن الملك المريض .

والنبوة ليست قاعدة تنفرد بها السير الشعبية ، وقد لعبت دورا كبيرا فى بنيتها القصصية ، من ذلك : النبوة الخاصة بأخيل وكعبه ، والنبوة الخاصة بأوديب ، وغير ذلك .

ويوضح الدكتور الحجاجي بأسلوبه الأدبي المتميز دور النبوة فى اخراج البطل من حيز الانسان العادى الى حيز الانسان الاسطورى ، أى : من الواقعى الى الاسطورى ، والوسائل التى يتم بها التعرف على النبوة ، وارتباط النبوة بالمكان والزمان . ولما كانت الرؤيا إحدى الوسائل الهامة للنبوة ، فإن الدكتور الحجاجي يبدأ بها محددات أنواعها ، وشروطها ، وأضعفها ، وأصدقها ، ثم يأخذ فى تتبع الرؤيا فى السير الشعبية « حمزة البهلوان ، ذات الهمة ، الظاهر بيبرس » كاشفا بذلك عن ارتباط النبوة بوجود البطل ومصيره ، والدور الذى سيقوم به فى حياته . وليس فى مقدور البطل ، ولا فى مقدور أى انسان ، أن يعوق النبوة عن أن تتحقق .

وفى العدد القادم تواصل المجلة نشر بقية هذه الدراسة القيمة .

رائد الفتح العربى - الخطوط الشابة والخيوط العتيقة « مبرزاً براعة مختار فى أنه قرا الطين العربى والطين المصرى ٠٠ والطين الماضى والطين الحاضر ٠٠ ثم خلطتهما معا . أو أنه فى الحقيقة تمثل بخلطتهما الطبيعية بين يدي التاريخ ، فجاءت خطوطه تجريدية ، الحانها من الماضى ، وايقاعها من الواقع ، وهارمونيتها من خبرة الفن الحديث . هكذا ياخذنا الأستاذ / محمد المهدي عبر مولد مختار ، ونشأته وبعثته الى باريس ، وحصوله هناك على قلادة الشرف الفرنسية ، والتكريم النقدي ، ليضعنا بعد ذلك فى قلب الدائرة الدرامية لمرض مختار وموته فى الثالثة والأربعين من عمره ، بعد أن ترك مصر ثروة لا تقدر بثمن .

يلى ذلك مقال للأستاذ / جودت عبد الحميد يوسف عن « الفنون الشعبية والسياحة - رؤية فنية ٠٠ من النوبة القديمة » .

وهو مقال أوحى بفكرته سائحة اجنبية التقى بها الكاتب عند عودته من الأقصر الى القاهرة فى نهاية النصف الأول من عام ١٩٩١ . سائحة افتقدت فى زيارتها لمصر الروح المصرية ، والعمارة المصرية ، والأثاث المصرى ، والذى المسرى ، والطعام المصرى ٠٠ وتساءلت لماذا اصرار المصريين على أن يجعلوا سائحهم يعيشون فى مصر حياة شبه أوروبية ، أى لا هى أوروبية ولا هى مصرية . وكان سؤالها : أين طابع بلاد النوبة ؟ هو الأساس الذى بنى الكاتب عليه هذا المقال ، فتعرض للمجهودات التى بذلها المهندس المعماري العالمى حسن فتحى فى الأربعينات ، وإنشائه لقرية « القرنة الجديدة » بعد دراسة مستفيضة للعمارة النوبية ، وكذلك للمشروع الذى قدمه الكاتب فى الستينيات مستندا فيه على أصول تراثية حقيقية ، وحالت الظروف دون تنفيذه . ومع دخول مشروعات القرى السياحية فى مصر دائرة الضوء فى السبعينيات ، إلا أن قرية سياحية نوبية واحدة ٠٠ بمعناها الحقيقى الذى يحمل التراث ٠٠ لم توجد فى مصر حتى الآن ، ولذا يتقدم الكاتب بثلاثة مقترحات يمكنها أن تخدم صناعة السياحة فى مصر ، هى بناء قرية سياحية نوبية - انشاء فندق سياحى

يلى ذلك ترجمة اضطلع بأعبائها الأستاذ / محمد الشال لموضوع « الحج الى مكة فى العصر المملوكى » بقلم : عبد الله انكاوى ، حيث قويت مكانة كل من القاهرة ودمشق كمركزين يتجمع فيهما الحجاج من جميع انحاء الامبراطورية المملوكية ، وكذلك من انحاء العالم الاسلامى الأخرى ، لينطلقوا منهما الى مكة تحت رعاية السلطان .

ونظرا للأهمية السياسية والاقتصادية المتصلة بقوافل الحج من هاتين المدينتين ، فقد أولى الممالك اهتماما خاصا لتنظيم هذه القوافل ، ورعايتها ، واختيار الرسميين الذين يصحبونها ، كما أخذ « المحمل » ، كرمز للحج ، يتعاظم دوره ، وتتفق على اعداده وتجهيزه كميات ضخمة من النقود . والمقال يتعرض لكل هذه الجوانب بافاضة . كما يحظى بمقدمة من المترجم يتعرض فيها بايجاز للحج ومراكزه فيما قبل العصر المملوكى حتى يكتمل تصور القارئ للموضوع بشكل جيد .

وعن محمد ناجى الفنان يقدم لنا الأستاذ / محمد فتحى السنوسى موضوعا حواريا خصبا أجراه مع شقيقة المثل الراحل ٠٠ الفنانة التشكيلية عفت ناجى .

وفيه يتم حسم الاختلافات الشديدة فيما يتعلق بالبيانات والأرقام وأسماء اللوحات ، وكذا الأمر فى بعثات ناجى للخارج ، والتى تحفل بها الكتابات الكثيرة التى كتبت عنه . هنا أيضا تتأكد أهمية الدراسات الميدانية وتتنعم بالتحضير الجيد للموضوع ، ولا يفوت الأستاذ السنوسى أن يرفق ترجمة لكلمة ناجى فى مؤتمر الفنون الشعبية الذى عقد ببراغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا فى الفترة من ٧ : ١٣ أكتوبر عام ١٩٢٨ . ومنها يتضح حب ناجى للفنون الشعبية ، وإدراكه لأهميتها ووظيفتها ودورها الذى يمكن أن تلعبه فى الحياة الثقافية والفنية والاجتماعية .

وعن المثل الفذ محمود مختار يكتب الأستاذ محمد المهدي « مع منوية ميلاد محمود مختار

عائم يحمل طابع النوبة - اقامة متحف فى النوبة القديمة .

فالسباحة فى أبسط تعريفاتها هى تسويق عناصر الثقافة ولن تزدهر ما لم تكن كذلك .

وعن « دراكولا » ، هذه الشخصية المربعة . . الخيفة التى جسدتها السينما عن قصة بنفس الاسم لـ « برام ستوكر » ، يحدثنا الأستاذ / ابراهيم كامل أحمد ، كاشفا لنا عن جذور هذه الشخصية ، سواء على مستوى الواقع فى ترانسلفانيا خلال القرنين الخامس والسادس عشر الميلاديين ، حيث حكم الأمير « فلاد دراكولا » وظلال شخصيته الرهيبة وأصداء تاريخه الملىء بالرعب ، وحيث قصة الكونتيسة « اليزابيث باثورى » مع الدماء . أو على مستوى المعتقدات الشعبية للرعاة البدائيين فى جبال الألب الترانسفالينية ، حيث تمثل شعيرة « مص الدماء » جزءا حقيقيا من هذه المعتقدات ، وحيث تروج حكايات كثيرة تحكى عن اناس مسخوا ذئابا ، وعن مصاص دماء يجوس ليلا بحثا عن السائل الثمين مصدر الحياة (الدم) ، ويحصل عليه خلال استغراق الشخص فى النوم بغرز أنيابه فى عروق عنقه . وهكذا تكون قد توفرت لـ « ستوكر » كل العناصر اللازمة لإنشاء قصة تثير الرعب الى أقصى حد ، بما فى ذلك الاسم المنحوس للامير « فلاد دراكولا » أو « فلاد الخورق » .

وعن « الأراجوز » يقدم الأستاذ / حاتم توفيق مشروع استبيان وضعه الباحث باشراف الأستاذ / صفوت كمال ويأمل أن يتعاون معه عدد من الباحثين فى أكثر من مكان لجمع مادة شعبية موثقة حول الأراجوز ، نظرا لأهميته كرمز فنى من رموز الإبداع الشعبى ، فى مجال من أكثر المجالات جدارة بالدراسة هو مجال الإبداع الدرامى الشعبى . وبخاصة أنه لم تقم للأن دراسات ميدانية موسعة وشاملة لأشكال الإبداع الشعبى الدرامى .

يلى ذلك دراسة الأستاذ / فيصل ابراهيم التيمى ، رئيس الفرقة القومية القطرية للفنون الشعبية ، عن آلة الطنبورة فى قطر .

وهى دراسة مكثفة تتناول نشان الآلة ، وأهميتها ومدى ارتباطها بآلة « السمسمة » فى مصر ، والاختلافات فيما بين الآلتين من حيث الحجم والصوت وصندوق الصوت والمقام الموسيقى وعدد الأوتار وصناعة الأوتار ومفاتيحها وريشة العزف وطريقة العزف وغير ذلك . ثم يحدثنا الأستاذ فيصل التيمى عن الآلات المصاحبة لآلة الطنبورة فى قطر ، وكذلك الرقص والغناء ، ويقدم لنا بعض نماذج من كلمات الأغاني ، والأغراض الغنائية لها ، وما يرتبط بالملبس والرقصات والأغاني من رموز ومعتقدات ، ثم يختتم هذه الدراسة برأيه فى تطوير الفنون الشعبية ، ويرى أن خدش التراث بحجة التطوير عملية مدمرة ، لأنها تجنى على أحاسيس ومشاعر مبدعى هذه الفنون ، وأن كان يمكن الاستعاضة عن ذلك بالابتكار والإبداع اعتمادا على المؤصلات التراثية الخاصة بكل فن .

وقد عرض لنماذج من هذه الفنون وبخاصة ما قدمته الفرقة القومية القطرية للفنون الشعبية من نماذج فى المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية الذى أقيم فى مدينة بورسعيد الذى تقدم المجلة عرضا له فى جولة الفنون الشعبية التى يتضمنها هذا العدد .

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم لنا الأستاذ / سيد جاد ترجمة لجزء من كتاب « النوبيون فى مصر » . هذا الجزء عبارة عن دراسة قيمة عن العمارة النوبية للمهندس المعمارى السويسرى هورست جاريتز ، قام بها على حدة ضمن بعثة المعهد السويسرى للآثار بالقاهرة لتصوير وتسجيل آثار النوبة أعوام : ٦٣ ، ٦٤ ، ١٩٦٥ ميلادية .

حيث تناول بالوصف والصور والرسوم التخطيطية طرز العمارة النوبية فى النوبة الجنوبية والشمالية من خلال ثلاثة عشر نموذجا من المنازل ، وربط تصميمها باعتبارات أساسية كطبيعة المكان والمناخ وظروف الناس الاقتصادية وتركيباتهم الاجتماعية . وغير ذلك . كما يقدم المترجم كلمة عن الكتاب يوضح فيها محتوياته وأهميته كوثيقة فريدة لأسلوب حياة النوبيين فى

مستوى ميادين الدراسة ، أو على مستوى اختيار الموضوع مما يحقق تعريفا علميا بمجالات متعددة من الماثورات الشعبية المصرية .

كما تقدم الأستاذة أحلام أبو زيد عرضا لرسالة الباحث سميح شعلان التي تقدم بها للمعهد العالي للفنون الشعبية للحصول على درجة الماجستير ، وموضوعها « الموت والماثورات الشعبية - دراسة ميدانية بقرية كفر الاكرم محافظة المنوفية » .

والجدة ان تقدم هذا العرض الموجز لهذه الرسائل الأكاديمية تسعى الى الكشف عن الجهود العلمية المبذولة في معاهد أكاديمية الفنون وغيرها من الكليات بالجامعات المصرية وتأمل في نفس الوقت أن تصدر بيليوغرافيا وأقية عن الدراسات الأكاديمية المصرية التي اقتصت بدراسة أنماط الماثورات الشعبية المصرية والعربية وموضوعاتها .

مواطنهم ، وصورة حية متكاملة للحضارة النوبية .

والجدة ان تقمى الأستاذ الأديب سيد جاد الذى وافقه المنية حين منول هذا العدد للطبع ، لتقدم الى أسرته وقرائه بأحر التعازى داعين الله أن يتفصده بواسع رحمته .

وفى جولة الفنون الشعبية لهذا العدد ينقل لنا الأستاذ / نشات نجيب حنا وقائع « المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية - فنون السمسمية » . الذى عقبتة الهيئة العامة للصور الثقافية بمدينة بورسعيد فى الفترة من ١٢/١٢ الى ١٨/١٢/١٩٩١ ، مع التركيز بشكل خاص على الندوات العلمية وتوصيات المهرجان .

وفى ختام الجدة يقدم لنا الأستاذ مصطفى شعبان جاد عرضا لعدد من الوسائل العلمية التى تمت اجازتها خلال العام الماضى (١٩٩١) . حيث تميزت هذه الرسائل بالتنوع ، سواء على



الدراسات الأكاديمية الى أين ؟

صفوت كمال

خلال العشر سنوات الماضية أنجز عدد غير قليل من الباحثين والدارسين العديد من الدراسات الأكاديمية عن موضوعات من الفنون الشعبية أو الماثورات الشعبية للحصول على درجة الماجستير أو الدكتوراة في الآداب أو الفنون أو الدراسات الاجتماعية .

وقد تناولت هذه الدراسات قطاعات متعددة من المجتمع سواء أكان ذلك في الصحراء الغربية أم في شبه جزيرة سيناء أم عن سكان سواحل مصر في رشيد ودمياط والاسكندرية والسويس أم عن محافظات الدلتا أو الصعيد أو الوادى الجديد .. والبحر الأحمر ... الخ ..

وإذا تأملنا هذه الدراسات الأكاديمية التي أفنى الباحثون سنوات طويلة في إعدادها تحت إشراف أساتذة وعلماء أجلاء لهم مكانتهم العلمية على الصعيد المحلى والدولى .. سنجد أن هذه الدراسات تناولت بالبحث والتحليل العديد من الموضوعات الظواهر الثقافية والاجتماعية والفنية مما كشف عن جوانب هامة من بنية الشخصية المصرية ، وقدراتها الابداعية وتواصل خبرات الانسان المصرى عبر القرون . سواء أكان ذلك من خلال ما تناولته هذه الدراسات عن واقع الحياة الانسانية فى المجتمع أم عن واقع ابداعاته الفنية الشعبية التي يمارسها خلال حياته اليومية . وتذخر مكتبات كليات الآداب على اختلاف أقسامها بالعديد من هذه الدراسات كما تذخر مكتبات كليات الفنون الجميلة ، والتطبيقية والتربية الفنية ، والرياضية ، ومعاهد أكاديمية الفنون بنسخ من هذه الدراسات العلمية الجادة المتخصصة فى مختلف فروع الابداع الشعبى المصرى .. والقليل ، بل والنادر منها نشر . أما معظمها فلم ينشر بعد .. وبالتالي لم تتح الفرصة لجمهور المثقفين بل المشتغلين بقضايا الابداع الشعبى للتعرف على ما تتضمنه هذه الدراسات العلمية من معارف دقيقة ومعلومات موثقة عن مختلف فروع الابداع الشعبى .

هذه الدراسات الأكاديمية ليست بمعارف عامة وهامة فحسب، بل هي أساس من أسس التخطيط الثقافى بل الاقتصادى للوطن لأنها تكشف بصدق وعمق عن أهم مكونات البناء الفكرى للمواطنين فى قطاعات متعددة من الوطن .. كما تحدد موضوعات هامة منها القدرات الكامنة لأبناء هذه الأمة التى صنعت الحضارة وحافظت عليها على مر الحقب ، وصروف الزمان .

ولأضرب أمثلة محددة .. لقد قامت على سبيل المثال جامعة الاسكندرية وعلى التخصص قسم الانثروبولوجيا والدراسات الاجتماعية ببحوث ودراسات دقيقة عن أنماط الحياة والعادات والتقاليد فى مجتمعات الصحراء الغربية وشبه جزيرة سيناء فهل هذه الدراسات لقيت اهتمام الحكم المحلى فى هذه القطاعات الجغرافية واجتمع أهل الحل والربط فى أجهزة الحكم المحلى بالأساتذة الذين قاموا بهذه الدراسات للاستئناس برأيهم العلمى فيما يجب أن يتحقق من عمليات التغيير ، أو التطوير ، أو التنمية فى المنطقة ؟ كما أجريت دراسات عن رشيد وواقعها الجغرافى والاجتماعى والثقافى وما يصيب هذه المدينة العريقة تاريخيا بحرفها وصناعاتها الشعبية وفنونها التقليدية من تغيير وانحدار .. هل اجتمع أهل الحل والربط المسئولون عن التغيير الاجتماعى والاقتصادى والثقافى والمعمارى بأصحاب الرسائل العلمية التى تناولت ذلك من خلال دراسات ميدانية ، تحليلية ومقارنة ، حصل أصحابها على درجة الماجستير والدكتوراه بعد سنوات طوال من البحث والدراسة والتحليل .. هل !! ؟

الدراسات التى تمت فى جامعة عين شمس عن سكان الجزء الجنوبى من ساحل البحر الأحمر-المباينة والجعافرة والبشارية - هل التفت اليها المسئولون للاستفادة بها فى عمليات التنمية الاجتماعية والثقافية ..

أمثلة عديدة من الدراسات التى تمت فى محافظات مصر - بل وفى القاهرة الكبرى - ودراسات عميقة تمت عن فكر ووجدان هذه الأمة .. ما تزال حبيسة المكتبات لم تخرج الى ساحة الثقافة العامة .. هل لابد أن يحمل كل باحث بحثه ويدور به على المكاتب المجهولة يبحث عن عنوان من يكون مسئولاً عن التنمية الثقافية والاجتماعية فى مجتمعنا .. ؟!

وهل كل مسئول لابد وأن يترك مكتبه ويتجول بين مكتبات الجامعات يبحث عما كتب عن القطاع المسئول عنه من دراسات أكاديمية ؟!

لا هذا ولا ذاك بالطبع ، ولكن لابد من إيجاد اسلوب ما .. وعمل ما .. لتحقيق الاستفادة المرجوة من هذه الدراسات .

هل من الأهمية انشاء وحدة بحث متخصصة فى التعريف بهذه البحوث لا مجرد نشر عناوينها فى فهرس يطبع منه عدد من النسخ .. فلا الفهرس يقرأ اذا وجد .. واذا قرأه أحد قرأه من باب العلم بالشئ فحسب لا لاتخاذ خطوات ايجابية فى الاطلاع على ما قد يوحى به العنوان (عنوان احدى الرسائل الجامعية) عن موضوع قد يهم هذا أو ذاك .. ثم .. هؤلاء الباحثون الذين يقومون بالعمل فى دراسة فنون البيئة والثقافة الشعبية فى قطاعات مختلفة من مجتمعنا أليس من الواجب أن يجدوا المعاونة الايجابية من أجهزة الحكم المحلى .. معاونة مادية وأدبية .. بل ومادية قبل أن تكون أدبية لأن الباحث يجد صعوبات مادية (مالية وغير مالية) فى أثناء قيامه ببحثه .

ثم ألم يحسن الوقت بعد لتعاون أجهزة الحكم المحلى مع الباحثين والمدرسين فى انجاز بحوثهم على اختلاف وتنوع وتعدد أشكال هذا التعاون .. لقد تم فى وقت ما تعاون مع محافظة الوادى الجديد وأكاديمية الفنون ومع المعهد العالى للفنون الشعبية

بصفة خاصة فى دراسة فنون هذا القطاع الهام من مصر .. وقد أثمر هذا التعاون دراسات جادة وعميقة .. لست أدري هل يمكن انشاء جهاز ما - غير العلاقات العامة - فى مختلف المحافظات يكون حلقة صلة بين الباحثين والدارسين على اختلاف تخصصاتهم العلمية والثقافية تتحقق من خلاله عملية التلاقى العلمى بين البحث والتنمية .

تساؤلات عديدة تطرحها مشاكلنا الحقيقية فى البحث العلمى وتوظيف نتائج هذا البحث فى خدمة المجتمع . ومن خلال خبراتى فى البحث الميدانى على مدى أكثر من ثلاثين عاما تبين لى دائما أن التعاون بين الباحثين وأجهزة الحكم المحلى تيسر للباحث امكانات أكبر فى خلال بحثه .

ولكن كل ذلك يعتمد أساسا على الاتجاهات الذاتية للمسئولين فى هذه الأجهزة وعلى قدرة الباحث نفسه فى اقناع هذه الأجهزة بالتعاون معه أو على الأقل عدم وضع عراقيل أو عوائق أمام عمله .. فهل فى الامكان وضع صيغة عملية وواقعية لأشكال هذا التعاون وبخاصة أن الباحث فى حاجة دائما الى تعاون أجهزة الحكم المحلى فى تسهيل مهامه العلمية .

انه سؤال أعمق من أن يجاب عليه بأهلا وسهلا ومرحبا .. والى غير ذلك من عبارات لا تتحول الى أفعال .

نعم بعض المسئولين يقدمون معاونات وضيافة ولكنها ليست معاونات ايجابية تساعد فى انجاز البحوث العلمية .. فهل يمكن عقد ندوة علمية من خلال جهة ما لتحديد أسس وقواعد هذا التعاون وشكله أيضا .. اذا انها دعوة للنقاش .

فكم من هم ينوء بحمله الباحث الميدانى وبخاصة فى مجال المأثورات الشعبية ابداعا وعادات وتقاليد حينما يتصدى لجمع مادة بحثه ميدانيا .

وكم من مشكلة تواجهه حينما يبحث عن مكان للمبيت فيه حينما يخلو القطاع الذى يعمل فيه من أماكن عامة للمبيت مثل الفنادق أو الاستراحات الحكومية .

وكم من مال يصرفه على طعامه وملبسه لكى يواجه اسلوب الحياة فى مجال دراسته .

فهل من وسيلة للتيسير على الباحثين فى مهامهم وهمومهم العلمية !! .

نعم الكثير منهم يجد معاونة جميلة أدبية من العاملين فى قصور وبيوت الثقافة .. كزملاء وشركاء فى حمل المسئولية الثقافية ولكن - العين بصيرة واليد قصيرة - والباحث الميدانى فى حاجة ماسة الى من ييسر له سبل الانتقال وأماكن الايواء .. ثم وليس أخيرا .

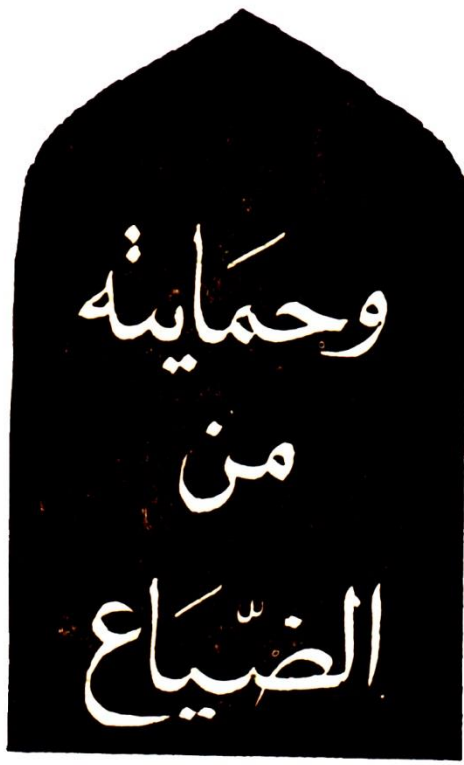
ان الدراسات الفنية والثقافية ولا أقول الاجتماعية .. هل من مجال للاستفادة بها استفادة مباشرة .. أم أن ما تم من دراسات هدفه هو منح درجات علمية .. فحسب !! ؟

آمل أن تنشأ داخل أجهزة الحكم المحلى وحدة للبحوث العلمية تتلاقى فيها خبرات كل من قام أو يقوم بدراسات ميدانية علمية عن قطاع من قطاعات الحكم المحلى أو عن موضوع من موضوعات الابداع الشعبى نظرا لأهمية ذلك فى الكشف عن واقع القدرات الابداعية للشعب فى قطاعاته ومجالاته المختلفة المتعددة والمتنوعة .. علما بأن التعدد والتنوع بل والتباين .. هو دليل الثراء والحيوية ..

ثراء القدرات الخلاقة للانسان .. وتواصل هذه القدرات عبر الأجيال ..

هل من تساؤلات جديدة !!

وهل من حلول ايجابية .. !!



محمود النبوى الشال

ان تراثنا الشعبى فى امس الحاجة الى رعايَة كاملة وحمايَة شاملة لكى يحقق دوره الاصيل فى مجتمع اليوم من جميع جوانب ابداعاته وصياغاته والبحث الدقيق عن اصوله الصافية ومنابعه الاصيلية ، والتعرف الصحيح على كنوزه ونفائسه التى تمثل طرفا حيويا ومؤثرا بمشاركته الانسانية والاجتماعية والفنية جماليا ونفعا ، شكلا ومضمونا . ولا يتأتى ذلك الا عن طريق دراسته دراسة جادة ، وتحليل معالنه وذخائره ومتابعة اطواره وانجازاته وتضافرت جهود افراده وعشاقه على صعيد عمل مثابر بنشاطات جماعية مشتركة تبذل فيه الجهات الرسمية المسئولة بخاصة والجهات الشعبية بعامة من ذوى الاهتمام والغيرة والحماسة والتأييد .

وطول باع ويتطلب هذه المتحف ترتيبا فائقا يتيح للرواد الزائرين والدارسين فرص البحث الجاد والدراسة والتمحيص والتحليل لهذه الانجازات بشرائنها المختلفة وأنواعها المتعددة مع ما يصاحبها من بيانات توضيحية ومعلومات تفسيرية كافية تحقق جوانب المعرفة جملة وتفصيلا .

ومن الأوفى أن يشتمل هذا المتحف على مجموعات مستقلة من الأقسام التى تعالج فيها الخامات النوعية فى مجالها الخاص وبذلك يشير كل قسم من هذه الأقسام الى فرع بعينه ، فيكون ثمة قسم للأزياء الشعبية ، وقسم يتعلق بالموسيقى وأدواتها المستخدمة فى نطاقها الشعبى . وقسم للنسيج والسجاد . وقسم للأشغال الخشبية وصناعة الأثاث والأشغال الخزفية والمعدنية ونماذج من أعمال النحت والتصوير والرسم والزخرفة وأشغال الخيزران والسمار والبوص والمشغولات

ان هذه الأجهزة بأنواعها المتعددة وعلى اختلاف أنماطها تقع عليها مسئولية مباشرة لدعم هذه الرسالة واقامة هذا الصرح بجهودهم المتضافرة وإيمانهم بآثارها وجدواها وزيادة رقعتها وانتشارها .

ولكى نتفادى العثرات ونقضى على أسباب القصور ينبغي لنا أن نعد العدة لنواحى النهوض والاصلاح لكى تتبوأ تلك الفنون منزلتها التى تفقدها فى بعض الأحيان وذلك بوضع النقاط التالية موضع التنفيذ :

● أولا : انشاء متحف مركزى للفنون الشعبية :

يتسع لمعظم نوعيات تلك الفنون ويضم ما يمكن تجميعه من تراث الاجداد من الفنانين الشعبيين الاسلاف الذين اهتموا بحذقهم ومهارتهم جدارتهم فى التعبير عنه منذ القدم بكفاية وامتياز وعبقريّة

فكرة عربية صميمية لروح كل اقليم وطبيعته وذوقه ولا ريب في أن هذا في حد ذاته من أهم المشروعات الحضارية والثقافية العظمى ذات الأولوية من بين المشروعات المطروحة الأخرى التي لا يمكن تجاهلها أو تأخيرها ، وهي تلقى الضوء على الوحدة الفكرية الشاملة التي هي بيت القصيد ومركز المنظور في البناء الاجتماعي والانساني لأنه يمس أصالة الشعب ومكانته وشخصيته الاعتبارية في وجدانه وحضارته وفكره المتميز ، بتلك المراكز التراثية الشعبية التي يكمل بعضها بعضا وبالترابط الوثيق والقراءة فيما يليها . وستكون هذه المراكز بالتأكيد ، وفي كل موقع من مواقعها في المعمور العربي مصدر اشعاع فكري من وتساهم بقوة وإخلاص وفاعلية في تطوير الحركة الثقافية العربية تطويرا ايمانيا عيق الأثر وتفتح ذراعيها لكل فكرة بكر ومستحدثة تبشر بالكثير من الخير والعطاء الفني الشعبي والثقافي ، ويوحى بنهضة مطردة النماء وذات اضافات حية ومثمرة .

● ثالثا : اقامة مكتبة متخصصة جامعة :

على أن تلحق هذه المكتبة بالمتحف المشار اليه وكذلك المراكز الاقليمية الشعبية لتنشيط الوعي الثقافي وجذب الجماهير المتعطشة لهذا اللون الفكري والثقافي مع تنظيم أوقات الزيارة لهذه المكتبة والافادة من مصادرها التي تتناول الدراسات التراثية بالبحث والتحليل والتوصيف الذي يتعلق بهذه النواحي التراثية العربية يضاف الى تلك المصادر مجموعات من الشرائح التسجيلية والملصقات المعبرة عن مختلف الفنون التراثية والتي تعاون على التفكير والفهم وتيسير المعنى . وهذه الكتب الهامة تتاح لكافة الزائرين الذين يعنون بالبحث ويكون لديهم الشغف وإقبال على الاطلاع والاستزادة من دراسة التراث واستيعابه من كل نواحيه حتى يكون العائد مثمرا والنتائج ذات جدوى .

● رابعا : الندوات والمحاضرات التي تتناول التراث الشعبي :

وضع برنامج ثقافي دورى تنظمه مختلف الأجهزة والروابط والجمعيات الفنية الثقافية يدعى اليه المتخصصون من الأساتذة والعلماء وطلاب الكليات الفنية وجماهير الشعب والقاه الموضوعات وطرح القضايا التي تمس ضروبا من أنواع التراث الشعبي ، ويكشف عما تضمنه من

الجلدية ، وأعمال التلي والخرز وطباعة المنسوجات ونماذج النحت والحفر البارز والغائر والمستدير بمختلف الاتجاهات ومشغولات الصوف والعاج والعظم والزجاج المغلق بالحصص والتطريز اليدوى والحصير والكليم . . . الخ من الخامات الناتجة عن بقايا التصنيع والنفايات والمستهلكات الناجمة عن التصنيع الآلى أو اليدوى التي يعالجها الفنان الشعبى بطريقته الخاصة التي عرف بها ودرج عليها ، والتي تمثل في جملتها تراثا عزيزا من خير ما جادت به قرئح الأجياد والأسلاف الذين سبقوا بأحسان واقتدار بالطرق الشعبية التي تتسم بالرقه والبساطة وبالمفاهيم والقيم والأذواق الرفيعة الشائقة وبذلك يكون هذا المتحف الذى يقترح انشاؤه بمنزلة الصرح الشاهخ .

الذى يحمى التراث الشعبى من الضياع ويحفظ ثروة نفسية للأجيال الحاضرة والأجيال اللاحقة يخدمها في مسارها الطويل تطلعاتها البعيدة وأهدافها المثلى وشعورها القومى والحضارى والثقافى حيث تجرى في هذا التراث دماء عربية أصيلة نرى فيها قرابة قوية بينها وبين أى تراث شعبى فى أى مكان آخر من الأراضى العربية . . ان هذه الأمانة الغالية هي أقل ما نرجوه من أمل ، وعسى ان تحظى بالتنفيذ السريع ليكون مثل هذا المتحف المنشود . قبسا حيويا للأجيال القادمة يفتح ذراعيه لكل فكرة جديدة تشع من خلاله .

على أن يعد لهذا المتحف دليل مصور يجمع في ثناياه كل ما يمكن اعداده من معلومات وبيانات وايضاحات وحصر لكل أنواع التراث الذى يوجد فيه وفاء لتلك الغاية الهامة وهذا بالنسبة لرواد المتحف من الأمور الحيوية الرئيسية وحذا أن يضاف الى هذا الدليل أدلة صغرى تتناول كل قسم على حده تتجدد فيها آراء الباحثين حيناً بعد حين .

● ثانيا : انشاء مراكز اقليمية بكل محافظة

وذلك يتم بعد الكشف عن الرقعة الجغرافية التي يختص بها كل نوع من أنواع هذا التراث ومصدره وبيئته وتاريخه ومبدعوه . وتعتبر هذه المراكز احدى المشروعات الحضارية والثقافية الكبرى ، وخطوة بناءة من خطوات البحث عن أصالة الشعب وعن بعث تراثه الفكرى والفنى والتاريخى فى الشعر والأدب والموسيقى والأزياء والفنون التشكيلية والعملية وتحمل فى طياتها

القيم الجمالية والفنية وعن آثارها في المجتمع وعلاقتها بالحياة اليومية .

واقامة حوار جامع فيها يكشف عن ملامحها وأسرارها ويشير الى مواضع الجمال فيها والاحساس بمظاهرها وبمضامينها وكيفية تذوقها .

وادراك وظائفها ووسائل استخدامها وكيف نستغلها في بيوتنا وفي مكاتب العمل الرسمية وعلى تغلغلها وحسن تطبيقها في شئون المسرح ودور السينما وفي الدور الحكومية والتركيز عليها في المناهج الدراسية في مادة التربية الفنية وأن يتسع أمامها أبواب الاجتهاد في تداولها وشيوعها في الانتاج الفني بصفة أساسية ليكتسب الطلاب كثيرا من الخبرة والمهارة التي تساعدهم في عمليات التدريب وفي مجال التدريب عليها مع تعميق استعداداتهم وقدراتهم الابتكارية في ممارستها وتنمية مواهبهم وطاقاتهم والاحساس العميق بالشغف نحوها والولاء لها بالانتماء والاستحياء والمضى قدما لتقدمها والنهوض بها ومحاولة صياغتها في أعمال نافعة ونواح مفيدة بحيث تكون جزءا أساسيا في حياتهم العملية

● خامسا : تخصيص مساحة مناسبة للتراث الشعبي في مناهج التعليم :

وذلك في مناهج مادة التربية الفنية يتسع أمامها مجال التدريب والتداول وتنمية قدراتهم واستعداداتهم وميولهم وتعمق في وجدانهم حتى تصبح سليقة ، وطبعا دون تكلف أو افتعال وكلما زاد اتصال الطلاب بالمتاحف وبالمراكز التراثية الشعبية استطاعوا أن يربو بربهم في الولاء وأخرجوا لنا من مبتدعاتهم وانجازاتهم ما يجل عن الوصف وملكوا ناصية العمل والموا بطرائقه بما يحمل على الفخر والتقدير وبحيث يفسدو هذا الفن التراثي جزء أصيلا من معوقات وجودهم .

● ساسا : اقامة معارض دورية فردية وجماعية للروابط والهيئات :

على أن تحتوى هذه المعارض على مجموعات متباينة من طرائف الابداع الشعبي المتميز بجاذبيته والتركيز على الخامات البيئية والمحلية وتعميم الدعوة الى زيارة هذه المعارض التي هي بمنزلة مدارس ثانية للتراث ، وكلما أمها المواطنون على اختلاف مستوياتهم وثقافتهم كلما دنت من نفوسهم

وقربت من وجدانهم وكلما تكررت رؤيتهم لها كلما ازدادوا عمقا لها وضاعفوا من مجال تذوقها والموازنة بينها وقوموها تقويما موضوعيا وأدركوا عن قرب مزاياها ومستواها واستطاعوا أن ينسجوا منوالها بالتصرف اللبق والاضافة والتنمية . وبناء على ذلك تصبح هذه المعارض أداة عملية لزيادة الثروة الفكرية والثقافية وتحقق لهم فرص الاقتباس الواعي والتأمل المركز الذي يهدف الى الكمال المرجى والتقدم المنشور .

● سابعا : الدور الايجابي لوسائل الاعلام :

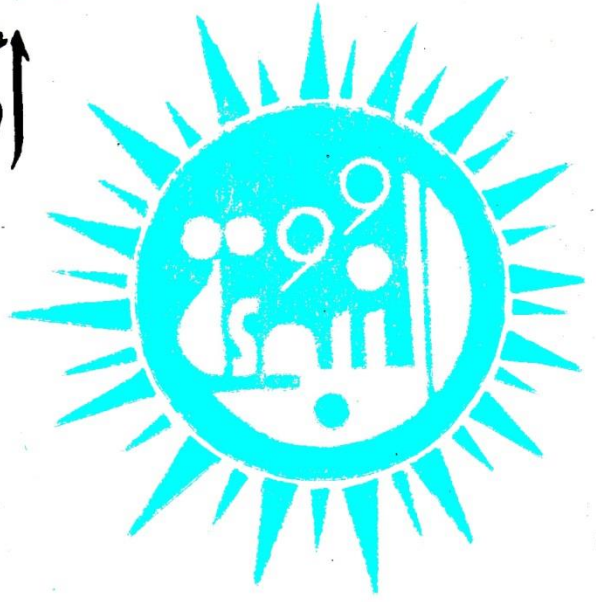
زيادة الدعوة الاعلامية وتكثيفها مضاعفاتها سواء عن طريق الصحافة أو البرامج التليفزيونية وأجهزة السينما والدعاية من الكتب والمجلات ومختلف الاذاعات والنشر المتتابع شرحا وتفسيرا وترغيبا . على أن تكون هذه البرامج جذابة وشائقة ومؤثرة مع التعريف بالأشخاص العاملين في هذا الميدان ويحملون مسئولية هذا الفن ومعالجته والنهوض به ويعبرون عنه بكل صدق وحيوية وأمانة واقتدار وفي أتم صوره وأروع آفاقه . وهكذا فإن لوسائل الاعلام الدور الهام في الترويج للفنون الشعبية والدفاع عن قضاياها والتنويه بها كاحدى الشرائع البارزة في المجتمع وفي حياتنا اليومية بخاصة .

● ثامنا : عقد المؤتمرات الدورية ونشر ما تسفر عنه هذه المؤتمرات :

ان عقد مؤتمرات دورية للفنون الشعبية بين وقت وآخر سمة حضارية وثقافية تكشف اللثام عن أهم القضايا . في عالم الفنون الشعبية وتكشف خفاياها وأسرارها حيث يشترك فيها عادة نخبة من الرواد العلماء المتمرسين بخبرات عميقة تعاون على ابراز أهميتها وتحليل أبعادها بفضل ما لديهم من علم ومعرفة واحاطة وشمول . ومن الراى والحكمة أن تطبع الموضوعات المثارة والعمل على نشرها للافادة من نتائجها بعد لقاء الأعضاء على نواحيها المتشعبة حتى ترسخ في أذهانهم وتكون حية دائمة الحضور في وجدانهم . وما أحوج الفنون الشعبية الى تلك المؤتمرات التي تزيد من حصيلتها وترفع من شأنها وتعمل على نهوضها والارتقاء بها ودعمها حتى تحظى بما هي جديرة به من رعاية وحماية وازدهار .

أَوْ قَدْ رُبِّطَ الْبَطْلُ

فِي السَّيْرَةِ الشَّعْبِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ



د. أحمد شمس الدين المحجّاجي

السيرة في المصطلح ترجمة حياة ، وفي التراث الشعبي ترجمة حياة فرد أو ترجمة حياة جماعة . ترجمة حياة الفرد مثل « سيرة الامام علي بن ابي طالب كرم الله وجهه » ، وكذلك سيرة « حمزة البهلوان » وسيرة « سيف بن ذي يزن » . وقد تكون سيرة جماعة مثل « الهلالية » و « ذات المهمة » و « الظاهر بيبرس » .

وقد لا يوجد بطل لسيرة من السير لم يرتبط ميلاده بالنبوة فهي ترتبط بوجوده الفعلي ، تحدد له المصير المعد له والدور الذي سيلعبه في حياته ، فهو دور عليه ان يلعبه ، وليس في مقبوره أو مقلود أي انسان ان يعوق هذه النبوة عن التحقيق .

وقد كان بيبرس الوحيد من بين أبطال السير الشعبية الذي لم تكن النبوة بمصيرة سابقة لميلاده ، وانما جاءت بعد ان اختطف من اهله وبيع ، وقد جاءت النبوة لحظة مرضه في عبوديته لتنتقله من عدا به ، وتدخله مرحلة الاعتراف به بطلا ، فكانت بذلك ممثلة لميلاد جديد لابن الملك المريض .

وتلعب النبوة دورا كبيرا في اخراج البطل من حيز الانسان العادي الى حيز الانسان الاسطوري ، أي من الواقعي الى الاسطوري ، وفيها يدخل دائرة الكون الكبير ليصبح مرتبطا به ارتباطا وثيقا .

القصصية ، وفي الأدب اليوناني كانت النبوة قاسما مشتركا في حياة أبطال الملاحم والقصص الشعبي . ولعل من أشهر النبوءات ، النبوة الخاصة بأخيل وكعبه ، والنبوة الخاصة بأوديب والتي حملها معبد دلفي الى والد أوديب بأن ابنا سيولد له يقتله ، ويتزوج بأمه ، وحاول الأب أن

والنبوة هي الأخبار بالمستقبل قبل وقوعه ، أي أنها قراءة الغيب وتعرف ما هو مكتوب في قدر الانسان . ولقد احتفت السير العربية الشعبية بالنبوة التي تحدد مصير أبطالها ، وهي ليست فريدة في ذلك ، فان النبوة معروفة في الآداب العالمية الشعبية ، وقد لعبت دورا كبيرا في بنيتها

Sacred and Profane, p. 20. عن الأخرى اختلافا نوعيا) وهو يرى أن هناك أماكن مقدسة وأخرى غير مقدسة أو أنها عديمة البنية أو غير متناسقة أو غير متبلورة .

وليس هذا كل شيء فالرجل المتدين يجد في انعدام تجانس التكوين للمكان تعبيرا في التجربة الخاصة بالتضاد بين المقدس وهو المكان الوحيد - الحقيقي وهو أيضا المكان الوحيد الموجود في الحقيقة - وبين الأماكن الأخرى المحاطة بامتدادات عديمة الشكل . والتجربة الدينية لانعدام التجانس في شكل المكان هي تجربة أولية تمثلها الإنسان في تصوره لتأسيس العالم وليس هذا الأمر تنظيرا مجردا ولكنه في الأساس تجربة دينية تسبق كل تأمل وتفكير عن العالم .
(See Ibid. pp. 20-21)

وما يذكره الياد عن اعتقاد المتدينين الأول ينطبق تمام الانطباق على المعتقد الشعبي في المجتمع العربي ، فالأماكن تنقسم في المعتقدات الشعبية إلى قسمين : أماكن مقدسة ، وأخرى غير مقدسة يمكن أن نطلق عليها دنيوية . والأماكن المقدسة التي ارتبطت في العقيدة بتجلى المقدس عليها تكون قد استهت بحسب درجات هذا التجلي .

والأماكن ليست على درجة واحدة من القداسة ففيها درجات تصل إلى قيمتها . وفي المعتقد الإسلامي ثلاثة أماكن مقدسة هي : البيت الحرام ومسجد الرسول صلى الله عليه وسلم بالمدينة ، والمسجد الأقصى المعروف ببيت المقدس . ويشترك أصحاب الأديان السماوية والمسلمين في الاعتقاد بقدسية بيت المقدس .

وهنا أماكن أخرى تتفاوت درجات الاعتقاد في قداستها عند بعض الأقطار وبعض المحافظات ، وذلك بحسب درجات إيمانهم بقدسية مكان أو عدمها ، غير أن هناك أماكن يجمع على قداستها ، فالبرية ، ومواطن الماء ، والغابة ، والمقابر مقدسة في المعتقد الشعبي ، ولذلك أصول في المعتقد الديني عند الإنسان الأول وفي الأديان السماوية ، ولذلك تعيش هذه الأماكن في المعتقد الشعبي مقدسة يستجاب فيها الدعاء . وقد لعبت البرية بما فيها من جبل ، أو غار ، أو قفر مستو دورا مهما في تجربة الإنسان الدينية .

ففي البرية بنى إبراهيم عليه السلام بيتا لله

يتخلص من الابن خوفا من تحقق النبوة فكانت محاولته هذه هي التي أدت إلى تحقيقها .

(أنظر : أويدوبوس ملكا)

وكما قامت النبوة بدور كبير في القصص الشعبي قامت أيضا بدور هام في بعض القصص الديني ، ولعل من أشهر نبوءات هذه القصص ، النبوة الخاصة بيوسف وموسى عليهما السلام .

والنبوة هي رسالة إلى الإنسان ، قد تكون رسالة إلى عدو البطل فيحاول أن يحتاط للأمر ويحاول أن يوقفها فتكون محاولته تحقيقا لها . وقد تكون خيرا يريح صاحبها ، ويمنحه اليقين ويزيل عنه الخوف من نفسه . وقد تكون يقينا للجماعة بدور بطلهم المقدر عليه .

وهذا البحث يدرس الكيفية التي يتم بها التعرف على النبوة ، إذ أن هناك عدة وسائل للتعرف عليها ، منها الرؤيا أو الحلم ، والالهام ، ورصد النجوم وقراءتها ، وقراءة الطالع بضرب تحت الرمل ، وهناك النبأ المكتوب في الكتب القديمة التي تركها أحد الحكماء القدماء ممن ألهموا أو كانوا يرصدون النجوم أو يضربون تحت الرمل .

وترتبط النبوة في كثير من الأحيان بالزمان والمكان فليس كل وقت أو مكان صالحا للرؤية الصادقة ، كما أن الزمان مرتبط ارتباطا كبيرا بقراءة النجوم ومواعيد ظهورها وعلاقتها بالنجوم الأخرى ، ويلعب الزمان والمكان دورا مهما في استجابة الدعوة ، فإذا دعيت الدعوة في الأماكن المقدسة في الزمان المقدس فإن فرصتها كبيرة في التحقق .

ولقد عرفت المجتمعات الإنسانية قداسة المكان وقداسة الزمان ، لذا فإن من المهم التعرف عليهما وعلى دورهما في النبوة .

المكان :

لا تتساوى الأماكن من حيث قيمتها عند معظم شعوب العالم وفي جميع المعتقدات البشرية فهناك أماكن مقدسة ، وأخرى دنيوية . والأماكن المقدسة لا تتساوى في قداستها فهناك درجات لهذه القداسة . ويذكر الياد أن الرجل المتدين لا يرى المكان متجانس التكوين ، فهو يجد فيه بخبرته تقاطعا في أطرافه فبعض الأماكن مختلفة

يسمى ببيت الله الحرام . وأسكن ذريته حول هذا البيت ودعا ربه أن يبارك فيها : « ربنا انى أسكنت من ذويتى بواد غير ذى زرع عند بيتك المحرم . ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدة من الناس تهوى اليهم وأرزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون » (٣٧ ك ابراهيم ١٤) .

وفى البرية عرف موسى الله وبعثه الله وكلمه تكليما . ويذكر العهد القديم أن أول معرفة موسى بربه كانت فى البرية وفيها تسلم الرسالة فقد تجلى المقدس على البرية حين تجلى على موسى فقد ظهر ملاك الرب على هيئة لهيب نار ، كما تجلى الرب نفسه .

« وأما موسى فكان يرعى غنم يثرون ، حميه كاهن مدين فساق الغنم الى وراء البرية وجاء الى جبل الله حوريب (٢) وظهر له ملاك الرب بلهيب نار من وسط عليقة فنظر واذا العليقة تتوقد بالنار والعليقة لم تكن تحترق (٣) فقال موسى : اميل الآن لأنظر هذا المنظر العظيم لماذا لا تحترق العليقة (٤) فلما رأى الرب أنه مال لينظر ناداه الله من وسط العليقة وقال موسى موسى ، فقال هاأنذا (٥) فقال لا تقترب الى ههنا ، اخلع حذاءك من رجلك ، لأن الموضع الذى أنت واقف عليه أرض مقدسة » (سفر الخروج الاصحاح الثالث) .

وهناك أشياء يتفق فيها نص القرآن الكريم مع العهد القديم وأشياء يختلف فيها . ولكن النصين يشيران الى قداسة هذه البرية وتجلى المقدس عليهما : فالنص القرآنى يذكر أن موسى عليه السلام رأى نارا ولم يكن ملاكا ، ولم تكن هذه النار ملاكا للرب . . كان موسى فى حاجة الى هذه النار فقد سار بأهله زمن شتاء وبرد . فلما كانت الليلة التى أراد الله عز وجل لموسى كرامته وابتداه فيها بنبوته وكلامه . أخطأ فيها الطريق حتى لايدرى أين يتوجه . وكانت امرأته حاملا . فأخذها الطلق فى ليلة شاتية ذات مطر ورعد وبرق فأخرج زنده ليقده نارا لأهله ليصطلوا ويبيتوا حتى يصبح ويعلم وجه طريقه ، فأصلد زنده فقدم حتى أعيا فرفعت له نار ، فلما رآها ظن أنها نار ، وكانت من نور الله ، (الكامل فى التاريخ ج ١ / ١٧٨) .

وحين اقترب من النار سمع صوت ربه يأمره أن يخلع نعليه ويذكر له صراحة أنه بالوادي

المقدس وبأنه المختار للرسالة : « وهل أتاك حديث موسى اذ رأى نارا فقال لأهله امكثوا انى آتست نارا لعل آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى فلما آتاها نودى ياموسى انى أنا ربك فاخلع نعليك انك بالوادي المقدس طوى وأنا اخترتك فاستمع لما يوحى » (٩ - ١٣ ك - طه ٢٠) .

وقد ذكرت أسباب كثيرة لأمر الله موسى بخلع نعليه ، وأهمها وهو المتسق مع الآية الكريمة « لتتنال قدمه الأرض المباركة » (المصدر السابق) فخلع النعلين مرتبط بقداسة المكان ، والسؤال هنا : هل قداسة هذا المكان سابقة على هذه اللحظة أو أنها بدأت معها ؟

والأوقع والأكثر اقناعا أن القداسة تمت ساعة تجلى المقدس عليها ، فى اللحظة التى رأى فيها موسى النار ، وفى هذه اللحظة أصبحت هذه الأرض مقدسة .

كما تجلى المقدس فى البرية على موسى تجلى المقدس فى البرية على عيسى عليهما السلام . ففى البرية مكث عيسى عليه السلام أربعين يوما يتعبد لله . وفى ختامها تجسد له ابليس وأخذه الى جبل عال جدا ، وأراه جميع ممالك العالم ومجدها وقال له أعطيك هذه جميعا ان خررت وسجدت لى حينئذ قال يسوع : اذهب يا شيطان لأنه مكتوب للرب الهك نسجد واياه وحده نعبد . (انجيل متى - الاصحاح الرابع) (انجيل لوقا - الاصحاح الرابع) .

وبعدها نزل عيسى عليه السلام الى الأرض ليطلب من يحيى عليه السلام أن يعمه وبعد أن يتعمد يبرز عيسى للملا على أنه المسيح المنتظر و « اذ بالسماوات قد انفتحت فرأى روح الله نازلا مثل حمامة وآتيا عليه ، وصوت من السماوات قائلا هذا هو ابنى الحبيب الذى به سررت » (انجيل متى - الاصحاح الثالث)

ولقد تلقى محمد صلى الله عليه وسلم الوحي أول ما تلقاه فى غار فى جبل حراء فى البرية . فقد « حبب الله اليه الخلوة فلم يكن شئ أحب اليه من أن يخلو وحده » (عيون الأثر ١ / ٨٢)

ويروى ابن اسحق عن وهب بن كيسان عن عبيد :

« كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يجاور

ذلك الشهر من كل سنة ، يطعم من جاءه من المساكين ، فاذا قضى رسول الله صلى الله عليه وسلم جواره من شهره ذلك كان أول ما يبدأ به اذا انصرف من جواره الكعبة قبل أن يدخل بيته ، فيطوف بها سبعا أو ماشاء الله من ذلك ، ثم يرجع الى بيته ، حتى اذا كان الشهر الذي أراد الله تعالى به فيه ما أراد من كرامته من السنة التي بعثه الله تعالى فيها ، وذلك الشهر شهر رمضان خرج رسول الله صلى الله عليه وسلم الى حراء كما كان يخرج لجواره ومعه أهله حتى اذا كانت الليلة التي أكرمهم الله فيها برسالته ورحم العباد بها ، جاءه جبريل عليه السلام بأمر الله تعالى . قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : فجاءني جبريل وأنا نائم بنمط من ديباج فيه كتاب ، فقال : اقرأ ، قال : قلت : ما اقرأ ؟ قال : فغتنى به حتى ظننت أنه الموت ، ثم أرسلني فقال : اقرأ ، قال : قلت : ما اقرأ ؟ قال : فغتنى به حتى ظننت أنه الموت ، ثم أرسلني فقال : اقرأ . قال : فقلت : ماذا اقرأ ؟ ما أقول ذلك الا اقتداء منه أن يعود لى بمثل ما صنع بى فقال : (اقرأ باسم ربك الذى خلق . خلق الانسان من علق ، اقرأ وربك الأكرم الذى علم بالقلم ، علم الانسان ما لم يعلم) قال : فقرأتها . ثم انتهى فانصرف عني ، وهببت من نومي فكانما كتبت في قلبي كتابا . قال : فخرجت حتى اذا كنت في وسط من الجبل سمعت صوتا من السماء يقول : يا محمد . أنت رسول الله ، وأنا جبريل . قال : فرفعت رأسي الى السماء أنظر فاذا جبريل في صورة رجل صاف قدميه في أفق السماء يقول : يا محمد أنت رسول الله وأنا جبريل . قال : وقفت أنظر اليه فما أتقدم وما أتأخر ، وجعلت أصرف عنه وجهي في أفق السماء ، يقول : يا محمد ، أنت رسول الله وأنا جبريل . قال : فلا أنظر في ناحية منها الا رأيت كذا . فما زلت واقفا ما أتقدم أمامي وما أرجع ورائي حتى بعثت خديجة رسلها في طلبى فبلغوا أعلى مكة ورجعوا اليها وأنا واقف في مكاني ذلك ، ثم انصرف ، (السيرة النبوية ، ج ١ ، ص ٢١٩ - ٢٢١) .

وهكذا اجتمع لأنبياء الأديان السماوية الثلاثة أن يكون بداية اعلان رسالتهم في البرية ، ولذا

لم يكن غريبا على المعتقد الشعبي أن تكون البرية من الأماكن المقدسة التي تستجاب فيها الدعوة . ولقد كانت دعوة خضرة أم أبي زيد الى الله أن يمنحها طفلا - في رواية عبد الرحمن قيقا في البرية - دعوة مستجابة ، فكانت بذلك نبوءة لميلاد البطل أبي زيد .

وكما تعد البرية مكانا مقدسا فان المقابر تعد أيضا من الأماكن المقدسة ، فهي برية وتزيدها عليها أنها مكان تستقر فيه أجساد الموتى .

وقد علت المقابر في الكثير من الأديان مكانا مقدسا فكان للمقبرة وضع مهم في الديانة المصرية القديمة وفي ديانة الشامان . فعند الشامان أن الروح تستقر قريبة من الجسد ، وعند المصريين القدماء أن الروح ستعود الى الجسد في المقبرة .

ولقد احتفى اليهود بالمقابر وأصبحت بعض مقابر عبادهم مزارات مقدسة يعتقد أن الدعوة عندها تستجاب . وأقام المسيحيون في المعتقد الأرثوذكسي والكاثوليكي للقديسين مزارات تزار ويعتقد أن الدعوة فيها تستجاب .

واهتم المعتقد الشيعي الاسلامي بمزارات الأئمة اهتماما كبيرا وتعد مشاهدتهم من الأماكن المقدسة . وليس اهتمام الكثيرين من أهل السنة بمشاهد قبور أهل البيت في مصر بأقل من اهتمام الشيعة ، فقبور الحسين والسيدة زينب والسيدة نفيسة والسيدة سكينة من أهم المزارات التي يرى كثير من المصريين المسلمين زيارتها واجبا عليهم .

واذا كان الاحتفاء بمقابر القديسين ظاهرة واضحة في المعتقدات الشعبية فان للمقابر حرمة كبيرة أيضا ، ففيها يسكن الجسد ، وفي التصور الشعبي أن أرواح الموتى تحوم حول الجسد ، فهي حية فاعلة لا يتوقف دورها بموت صاحبها ، وعلى قدر درجة صلاحه أو طلاحه تكون فاعليتها ، فالصالح تصبح روحه سالحة قادرة على فعل الخير والمشاركة فيه . والطالح تصبح روحه شريرة قادرة على فعل الشر والمشاركة فيه ، فالمقبرة على هذا مسكن للأرواح ، ولذلك تكتسب قداستها ، ومن هنا فان الدعوة فيها غالبا ما تستجاب ، واليها لجأ بيبرس في ليلة القدر ففتحت له فيها طاقة القدر التي يستجاب فيها الدعاء .

ولقد علت مواطن الماء من الأماكن المقدسة التي تستجاب فيها الدعوة ، واجمعت الأديان على طهارة

الماء وقداسته . فالديانة المصرية القديمة ترى أن أول موجود في الكون إنما هو الماء ، فهو الإله الأول نون والد جميع الآلهة « وأن مكانا عاليا من الأرض كان أول مظهر على سطح ذلك الخضم القديم الذي سموه : نون . وكان هذا المكان بمثابة بدء العالم ، فهو التل الموهل في القدم ، وفوق هذا التل القديم ظهرت المعالم الأولى للحياة » .
(ديانة مصر القديمة ص ٧٢ ، ٧٣)

وفى سفر التكوين من العهد القديم - يبدأ بذكر الماء مقترنا بروح الله بأنه يرف على وجه المياه :
« ١ - فى البدء خلق الله السموات والأرض
٢ - وكانت الأرض خربة وخالية ، وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرف على وجه الماء » .
(العهد القديم - الإصحاح الأول)

ويذكر القرآن الكريم أن الماء أصل الحياة « وجعلنا من الماء كل شئ حى » (٣٠ الأنبياء ٢١) . وجعلت اليهود من الماء وسيلة للطهر ، كما بنيت شعيرة التعميد فى المسيحية على الماء . وقامت عليه فى الاسلام شعيرتان من شعائر العبادة الأساسية ، الاغتسال ، والوضوء فالصلاة لاتتم الا بالوضوء وطهارة الجنب لاتتم الا بالاغتسال . والوضوء والغسل لايتمان الا بالماء فى حالة وجوده ، والموتى لايدفنون - فريضة على الأحياء من المسلمين - الا بعد الغسل . واستخدام الماء للتطهر شعيرة مصرية قديمة . ويرى م . الياد - متفقا مع ج . دانيلو - أن التعميد رمز للطوفان فمثلا واجه نوح بحرا من الموت الذى دمر البشرية الخاطئة وخرج منه الانسان سالما ، فان الانسان المعمد من جديد يهبط فى ماء حوض المعمودية الكنسى ليوافق تنين الماء فى معركة بالغة الضراوة يخرج منها منتصرا (Ibid p. 134) ويرى الياد أنه بتحليل القيم الدينية للمعتقد فى الماء فان من الخير وظيفيا ربطه ببنية الرمز فالرمز يلعب دورا حاسما فى الحياة الدينية وقادرا على اظهار تساميه (Ibid. pp. 129-130)

وهناك كثير من علماء الأديان يحاول أن يرد السلوك الانسانى الشعيرى الى الرمز والعودة به الى سلوك غاية فى القدم ، والأمر لايحتاج الى كل هذا التأويل ، فالتأويل الرمزى للشعيرة ومحاولة تفسير القداسة من خلاله يخرج الشعيرة عن

سياقتها ليعيدها الى سياق عالم بعيد عنها ، فمحاولة ربط التطهر بالماء بالتطهر بالطوفان على أنه رمز له محاولة مصطنعة وغير مقنعة ، ولو استطعنا أن نقرب بينهما لقلنا انهما تماثل . ولكن تطهير الطوفان كان الموت ، وتطهير الماء سواء أكان تعميدا أم غسلا هو اعادة حياة ، فمعتقدى المسيحية حين يعمد ، ومعتقدى الاسلام حين يغتسل إنما يكتسب حياة جديدة ، وفرق كبير بين الموت والحياة ، فالشعيرة الدينية واقع يماثل واقعا ، وليست محاولة تمثيلية لحدث سابق على وجود الانسان يحاول أن يعيشه بالرمز ، فالدين بكل معتقداته هو حقيقة المعتقد ، والشعيرة هى أيضا حقيقة الممارسة .

وفى الماء تكون الحياة ولا حياة دونه لذا فلا يتم التطهير الا به ان وجد . ولا حاجة للانسان الى أن يبني سلوكا يمارسه على أنه رمز لحدث سابق لاعلاقة له به كونه يمثل التاريخ من وجهة النظر الدينية للانسان ، فالطوفان فى حقيقته كان أداة موت للكفار ، والتعميد أو الاغتسال حقيقته أداة حياة للمؤمنين .

ومن خلال الواقع الذى يؤمن به الانسان فان العالم يصبح أكثر وضوحا وقادرا على ابراز تساميه بينما التفسير المبني على الرمز للشعيرة قد يوضح للباحث أمرا ولكنه يزيد الأشياء غموضا فلا يصبح قادرا على ابراز تسامى العالم .

والأمر بسيط جدا فيما يخص قداسة الماء ، فهو حياة الانسان ، ولا توجد الحياة الا حيث يوجد الماء ، ويوجد الموت حيث ينقطع الماء ، ومن هنا كان نبع الماء مكانا مقدسا ، فالبئر والعين والبركة ومسيل الماء من نهر أو نهير ، والبحيرة والبحر ، أمكنة مقدسة ، وكثير من المسلمين يعتقد أن من عصى الله فى البحر فكأنما عصاه على أجنحة الملائكة، أى أن ارتكاب معصية فيه إنما هو فسوق وفجر يفوق جزاءهما جزاء العصاة فى البر .

ولما كانت المياه تمثل الحياة للانسان عبدها الانسان الأول ، وتصورها قوة كونية عليا ، فعبد المصريون النيل وعدوه أوزوريس ، وكانت لعينون الماء فى مناطق الصحراء قداسة لاتقل عن قداسة النيل عند المصريين ، فقد كانت عين عذارى هى العين المقدسة عند أهل أوال (البحرين القديمة) ، كما كانت بئر زمزم مقدسة عند العرب فى

الحياة ، وكثير من نساء الريف يذهبن ليميلان جراحهن من النهر ويسكنن مياههن أمام منازلهن بركة من الحياة الجديدة .

واليوم القمري هو يوم منتصف شعبان وفي ليلته يعتقد كثير من المسلمين أن قدر الانسان يكتب في هذه الليلة ان كان سعيدا أو شقيا ، وتحدد فيها مواليده العام المقبل كما يحدد فيها موتى العام التالي ، ومن هنا كان دعاء ليلة النصف من شعبان في كثير من مساجد ريف مصر دعاء مهما .

وليس مرد ذلك الى العودة الى الزمن الأول النقي وانما مرده الى تجلي المقدس في هذا اليوم بما يسمى اليوم المبارك .

ومن الأيام المباركة أيام الأعياد كعيد الأضحى وعيد رمضان ، فعيد الأضحى هو احتفال بتجلى المقدس على ابراهيم عليه السلام ففي هذا اليوم اراد أن يذبح ابنه اسماعيل تصديقا لرؤيا وآها ففداه ربه بذبح عظيم : « رب هب لي من الصالحين ، فبشرناه بغلام حليم ، فلما بلغ معه السعي قال : يا بني اني ارى في المنام اني اذبحك فانظر ماذا ترى ، قال : ياأبت أفعل ما تؤمر ، ستجدني ان شاء الله من الصابرين ، فلما أسلما وتله للجبين ، وناديناه أن يا ابراهيم ، قد صدقت الرؤيا انا كذلك نجزي المحسنين ، ان هذا لهو البلاء المبين ، وفديناه بذبح عظيم » (١٠٠ - ١٠٧ ك الصافات ٣٧) .

ومن هنا أصبح هذا اليوم يوما مقدسا عند المسلمين فيه يكون حجهم وفيه تكون أضحيتهم لله ، والأيام التي حوله السابقة والتالية له مرتبطة به .

وعيد رمضان مرتبط بختام شهر مقدس ، وهو شهر رمضان ، الشهر التاسع من السنة القمرية ، فهو مرتبط بموسى عليه السلام وبمحمد صلى الله عليه وسلم ، ويعتقد المسلمون بأن هناك علاقة بينه وبين عيسى عليه السلام ، ففي حديث عن رسول الله (ص) أنه قال : « أنزلت صحف ابراهيم في أول ليلة من رمضان ، وأنزلت التوراة لست مضين من رمضان ، والانجيل لثلاث عشرة ليلة خلت من رمضان ، وأنزل القرآن لأربع وعشرين خلت من رمضان » (البداية والنهاية ج ٧ / ٣) .

الجاهلية ومازالت مقدسة عند المسلمين واحتفت بها المعتقدات الشعبية . وتذكر روايات سيرة بنى هلال باستثناء رواية عبد الرحمن قيقة أن خضرة الشريفة دعت ربها بجوار الماء أن يمنحها غلاما . واختلفت الروايات في كون هذا الماء عينا أم بركة أم نهيرا أم بحرا .

وإذا كان المكان المقدس قد لعب دورا مهما في استجابة الدعوة لتصبح نبوءة ، فان الزمان المقدس كان عاملا بارزا في استجابة الدعوة أيضا . وقد يرتبط ارتباطا كبيرا بالمكان ومع هذا الارتباط فقد يكون المكان مقدسا بذاته ، كما يكون الزمان مقدسا بذاته .

الزمان :

والزمان مثله مثل المكان قد تكون له قداسته عند معظم شعوب العالم وفي جميع المعتقدات البشرية فهناك زمان مقدس وآخر دنيوى . والزمان لا يتساوى في قداسته ، فهناك أيضا درجات لهذه القداسة . ويذكر الياض أن الزمن مثله مثل المكان ليس متجانسا ولا مستمرا Ibid فالزمان يعاد ميلاده ويبدأ ثانية لأن العالم يخلق من جديد مع كل سنة جديدة ، ولما كانت السنة الجديدة هي إعادة تحقيق الصورة الكونية ، فان هذا يتضمن به الزمن مرة أخرى أى العودة الى نقطة البداية ، بمعنى استعادة الزمان الأول . الزمان النقي ، الذى وجد لحظة الخلق . ولهذا السبب كانت بداية السنة الجديدة مناسبة للتطهير والتخلص من الخطايا وطرد الشياطين أو مجرد التكفير عن آثام العام المنصرم بتقديم أضحية .

(Ibid, pp. 77-78).

والحديث عن بداية العام قد يكون تفسيراً أولياً للزمن . وفي فلسفة المعتقد السننى الخالص لا يوجد لهذا المعتقد مكان .

ولكن هذه الفكرة باقية في المعتقد الشعبى ، وهى ليست مرتبطة ببداية العام سواء أكان فى التقويم الشمسى أم فى التقويم القمري وإنما هى مرتبطة بيومين ، أحدهما متصل بالتقويم الشمسى والآخر متصل بالتقويم القمري ، فاليوم المقدس المتصل بالتقويم الشمسى هو يوم شم النسيم وفيه كان المصريون قبل السد العالى يعتقدون أن النيل يجدد مياهه ومعها تتجدد

الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال : « الرؤيا ثلاثة ، فرؤيا بشرى من الله تعالى ، ورؤيا من الشياطين ، ورؤيا يحدث الانسان بها نفسه » (تفسير الأحلام الكبير ، ص ٧) .

والرؤيا يراها الصالح والطالح ، « وقد يرى الكافر الرؤيا فتكون حجة عليه » (المصدر نفسه ص ١٧) كما حدث في حلم الملك في سورة يوسف . وفي هذه الآية أيضا ما يؤكد أنه يشترط في مفسر الرؤيا أن يكون من الصالحين ، فرؤيا يوسف كانت أولا ليعقوب ليستقر يقينه بأن ابنه في أمان . ولم يكن ذلك ليخفف عنه ، فقد كان ألم يعقوب ألم فراق الابن المحبوب . انه يعلم أنه سيلتقى به قبل موته وسيراه سيدا ، ولكن ذلك لا يعزیه عن فقد له .

وقد اشترط للمعبر مع صلاحه لكي ينفذ الى علم الرؤيا ثلاثة أصناف من العلم : أولها : حفظ الأصول ، ووجوهها واختلافها ، وقوتها وضعفها في الخير أو الشر لتعرف وزن كلام التأويل ، ووجوهها واختلافها .

والثاني : تأليف الأصول ، بعضها الى بعض حتى تخلص كلاما صحيحا على جوهر أصول التأويل وقوتها وضعفها وي طرح عنها من الأضغاث والتمنى وأحزان الشيطان وغيرها مما يضر الرؤيا .

والثالث : شدة فحص الرؤيا ، والتثبت في المسألة حتى تعرف حق المعرفة (المصدر نفسه ص ١٥ - ١٦) .

وهناك شرطان مهمان للرؤيا الصادقة هما مكان الرؤية وزمانها ، وقد اشترط في المكان الطهارة ، إلا أن شرط المكان ليس أساسيا ، فالرؤيا قد تكون للصالح والطالح ، ولكن رؤيا الصالحين في المكان الطاهر يؤكد صدقها . أما الزمان فانه في غاية الأهمية ، فالرؤيا في نور النهار تختلف عن الرؤيا في الليل ، ويذكر ابن سيرين أنه قد تعبر الرؤيا بالوقت كقولهم في راكب القيل انه ينال أمرا جسيما قليل المنفعة فان رأى ذلك في نور النهار طلق امرأته أو أصابه بسببها سوء . وفي الرحمة : أنها انسان أحق قدر . وأصدق الرؤيا بالأسمار ، بالأسحار وبالقائلة . وأصدق الأوقات وقت انعقاد الأنوار ووقت ينح الثمر وادراكه ،

ومن الثابت الذي لاخلاف فيه عند المسلمين أن القرآن أنزل في رمضان ، فهذا الشهر بكل أيامه ودقائقه وثوانيه مقدس ، وتقف في قمة هذه القداسة ليلة القدر فهي الليلة التي نزل فيها القرآن وهي خير من ألف شهر : (انا أنزلناه في ليلة القدر ، وما أدراك ما ليلة القدر ، ليلة القدر خير من ألف شهر تنزل الملائكة والروح فيها بأذن ربهم من كل أمر ، سلام هي حتى مطلع الفجر) (١ - ٥ ك القدر ٩٧) .

وهناك أيام أخرى يستحب فيها الدعاء قد تكون مرتبطة باعتقاد خاص كان يكون يوم التكوين الأول للكون ، مثل السبت عند اليهود والأحد عند المسيحيين والجمعة عند المسلمين . كما أن هناك أياما ترتبط قداستها بجماعة دون أخرى في مكان دون آخر عند نفس المعتنقين بعقيدة واحدة . قد تكون هذه المنطقة مرتبطة بولي خاص بمنطقة من المناطق ، فتعد أيام مولده أياما مقدسة عند أبناء هذه المنطقة .

ولاشك أن هذه القداسة لها أهميتها في عناصر النبوة ، وسنبدا هنا بدراسة الرؤيا .

الرؤيا

حملت الرؤيا كثيرا من النبوءات عن ميلاد البطل في كثير من السير الشعبية . ولفظ الرؤيا كثيرا ما يستخدم مرادفا للحلم . وقد يفرق بعض المسلمين بأن الرؤيا من الرحمن والحلم من الشيطان . وقد يفرق بينهما اصطلاحيا بأن الحلم لا يكون الا في النوم بينما الرؤيا تكون في اليقظة ، أو في حالة بين النوم واليقظة ، ولا يهتم جمهور العامة كثيرا بهذا التفريق فالرؤيا حلم والحلم رؤيا ، وقد يستخدم كلمة حلمت مرادفة لكلمة شفت فهو قد يقول : « شفت خير اللهم اجعله خير . . . شفت اني . . . وقد يقول حلمت خير اللهم اجعله خير حلمت اني . . . وقد يرد عليه سامعه فيقول له شفت خير اللهم اجعله خيرا . . . ، على تصور أن ما يراه الراوى انما هو رؤيا أو حلم صادق .

وليس كل رؤيا يراها الانسان صادقة .

فالرؤيا أنواع منها الصادق ومنها غير الصادق ، أو ما يسمى بأضغاث الأحلام ، وقد روى عن

وأضعفها في الشتاء . ورؤيا النهار أقوى من رؤيا الليل (المصدر نفسه ص ١١ - ١٢) .

وهذا النوع من الرؤى الصادقة لا يراه إلا المتصلون بالبطل اتصالا وثيقا فقد يراها حاكم سيتصل به البطل أو تراها الأم نفسها أو امرأة في مقام الأم .

وقد رأى كسرى حلما خاصا بحمزة ، كما رأى الخليفة الهادي رؤيا خاصة بعبد الوهاب بن ذات الهمة ، ورأى الملك الصالح رؤيا خاصة بالظاهر بيبرس . أى أن الرؤيا قد يراها الحاكم الملك علوا كان أو صديقا للبطل . كان حلم كسرى نبوة بمولد حمزة البهلوان ومستقبله فقد كتب عليه أن يرفع يد الفرس عن العرب ، وأن ينشر دين الله ، ويهدم معابد النيران ، فهو بطل قومي يحمل راية التوحيد . كان أول من أدرك هذه النبوة هو بزرجمهر وزير كسرى أنو شروان من خلال رسالة أدركها من رؤيا كسرى ، فلقد رأى أنه جالس في إيوانه على سريريه الخاص ، منفردا عن حاشيته وقد جاع حتى تضور جوعا ، واذ بمائدة من الذهب تقدم إليه عليها صحن من العاج منقوش بالنقوش الفارسية ، وبداخله وزه كبيرة مقلية بالسمن تنبعث منها رائحة شهية ، تأقت نفسه إليها ، وقد حركه الجوع ليتناولها ، واذ بكلب هائل المنظر ، قصير القوائم كبير الرأس ، يتدلى وبره إلى الأرض . هجم عليه ونبح ، وكثر بأنيابه فخاف منه ورجع إلى الوراء وبعد ذلك تقدم من الأوزة ، فأخذها في فمه ، وأراد الخروج من الإيوان وكسرى يتألم ويتململ والجوع يأخذ به ويزيده ضعفا ، ولا يقدر على استخلاص طعامه من فم الكلب ، وقبل أن يخرج الكلب رأى أسدا عظيما يدخل من الباب وحين وصل إلى الكلب ضربه بيده وألقاه ميتا ، وتناول الأوزة من فمه وأعادها إلى كسرى دون أن يلحق بها كرها . (قصة الأمير حمزة ص ٣ - ٤) .

ولقد تكرر الحلم مرة أخرى فاستيقظ مرعوبا ، ولم يستطع أحد أن يفسر هذا الحلم سوى وزيره بزرجمهر ، فهو قد رأى أن الله سبحانه وتعالى أراد أن يظهر ماسيكون على دولة الفرس وما يأتي عليها قبل حلوته بسنين وأعوام ، فالمائدة التي رآها كسرى وقدمت له من الذهب الوهاج هي

مدينته وعاصمة ملكه ، والصحن والوزة التي عليه هما خزينة كسرى ، وسريره الجالس عليه الآن ، والكلب الذي اختطف الوزه هو فارس يظهر في حصن خيبر يطرق بلاده بالعساكر والأجناد فيدخلها ويتملكها ويحاصر العاصمة . وبعد حروب طويلة يتملك كرسى المملكة ويطرد كسرى من بلاده . أما الأسد الذي رآه في منامه فهو فارس يظهر في الحجاز عظيم القدر والشأن يدافع عن كسرى ، ويرجعه إلى سريره ويقتل عدوه .

لم يكن ذلك كل تفسير الحلم فقد أخفى بزرجمهر جزءا من تفسيره دون أن يطلع عليه كسرى حرصا على مشاعره لأنه رأى دولة الفرس قد أصبحت في شيخوخة وأن الفارس الذي يظهر من الحجاز يرفع يد الفرس عن العرب ويهدم معابد النيران ويقع بينه وبين الدولة الكسروية حروب قوية تفضي بها إلى الخراب والدمار وينشر دين الله وعبادته بين عبدة الأوثان وناكري الحق سبحانه وتعالى ، (السيرة ، ص ٥) .

وإذا كانت رؤيا كسرى مرتبطة بعبد البطل فان رؤيا المهدي الخليفة العباسي لعبد الوهاب بن ذات الهمة رؤيا صديق وقد لعبت دورا في تبرئة شرف أمه والتنبيه لابنها عبد الوهاب بأنه سيكون ناصر رسول الله صلى الله عليه وسلم ومن به تسير كلمته . وقد ذهبت جموع العرب من بنى سليم وبنى الوحيد وبنى كلاب إلى الخليفة المهدي ليفصل في النزاع بين الحارث بن ظالم وبين ابنة عمه ذات الهمة بنت مظلوم ، فهو يتهمها بالفساد وينكر أبوتها لابنها عبد الوهاب . وقد رفض من قبل حكم الامام جعفر الصادق .

وكان الخليفة المهدي قد جمع إليه العلماء والفقهاء والقضاة والأشراف والأمراء وأرباب الدولة ليفسروا له مناما قد رآه . وقبل أن يقص عليهم منامه استأذن عبد الله أمير القوم في الدخول على الخليفة فأذن لهم فدخلوا وهو جالس على كرسى خلافته ، والموضع هامد من هيئته ، والأمراء والوزراء وأرباب الدولة قيام على الأقدام ، والمجلس قد شملته الهيبة وجللته السكينة والوقار ، والخليفة مطرق برأسه كثير الأفكار فتقدم إليه أمير القوم وقبل الأرض بين يديه وكذلك فعلت ذات الهمة ولدها مظلوم . وبعدها تبادرت أمراء

(قصة الأميرة ذات الهمه ٠ م ٢ ج ٨ ص ٢٥٥ -
(٢٧٧) .

وكانت النبوة التي عبرت عن قبح الظاهر
بيبرس حلما وحلما ودعوة وكانت كشفا من
الملك الصالح أيوب وفتوحا على بيبرس نفسه .
ففي ليلة من الليالي رأى الملك الصالح أيوب مناما ،
أجمع العلماء في مجلسه على أن رؤيا هذه الليلة
صادقة ، فهي السابقة من الشهر العربي والقمر
في ازدياد وهو غير منحوس ، فقص الملك عليهم
منامه فقد رأى كأنه في بر أقفر متسع الجهات
ليس له أول يعرف ولا آخر يوصف فينما هو
كذلك اذ نظر الى ذلك الوادي فرآه قد امتلا ضباعا
من كل الجهات . ونظر بعينه فوجد نفسه وحيدا
بلا مساعده ولا رشيد غير الملك المجيد ، فأخذ
يسعوه طالبا منه النجاة مما هو فيه وحين اشتد
كربه وكدره اذ بغيار قد ثار وعلا وسد الأفطار
وانكشف بعد ساعة للنظار واذا بخمسة وسبعين
سبعا قد أقبلو من الهضاب وهم في أعظم همه
وأشد استحباب يتقدمهم سبع على القدر وسيع
الصدر والمجره ، له وجه مليح أشقر حلو
الشماثل والمنظر كدائرة القمر فهجم ذلك الأسد ،
وصار فيهم كالليلث اذا احتد ، وتبعه أصحابه من
السباع ، ومازالوا في حرب شديدة الى أن افترسوا
الضباعا ، وقطعوا منهم النخاع ، وجعلوا الأرض
منهم خالية ، ولم يبق منهم بقية . ومن شدة
ما لاقاه الملك في رؤياه استيقظ من منامه .
فسر العلماء له هذه الرؤيا ، فالضباعا هم أهل
الدفر والضلالة والخداع والنفاق والملاة ، ولا بد
أن يتحركوا لأذاه فتخرج لهم السباع ، ويقتلونهم
قتلا في البقاع . فالاسلام سينتصر بهؤلاء السباع ،
وتستقيم بهم كامل الأحكام . وسيأتى مع هؤلاء
السباع سبع كبير وهو كبير القوم ، ومشتت أهل
اللؤم .

وهنا اقترح عليه العلماء أن يشتري عددا من
الممالك من مال السلطنة يكونون له خاصة ،
ويكونون لنصر الاسلام ، فان المنام يدل على ذلك .
(السيرة م ١ ج ص ٦٩ - ٧٠) .

ونفذ الملك ما أشار به العلماء فطلب من وزيره
شاهين أن يتولى الأمر ويشترى الممالك . أرسل
شاهين بدوره الى شيخ تجار الرقيق فأرشدته الى
تاجر بالصينية يدعى على ابن الوراق ، وكان قد

بنى كلاب يقبلون الأرض بين يدي الخليفة ووقفت
الأميرة ذات الهمه وبين يديها ولدها عبد الوهاب
والخليفة مطرق ساكت وكل واحد قد شملته
هيئة الخلافة . ورفع الخليفة رأسه مستفسرا
عن أسباب ترك الأمير ورجاله ثمر « ملطية » .
فأخبره أنه جاء اليه ليفصل في قضية عبد الوهاب
ونسبه الى أبيه وبعد أن قص عليه قصة ذات
الهمه وابن عمها الحارث وابنهما عبد الوهاب ثقل
الخليفة بصره بين الحاضرين وتوقف عبد الوهاب
وأخبر عبد الله أنه سمع من غيره قصته ، ونادى
على الطفل وأخذه وقبله بين عينيه بعدما أجلسه
على ركبتيه والناس قد داخلهم العجب وهم ينظرون
اليه .

فلما فرغ الخليفة من ذلك أقبل على الحاضرين
من العلماء والفقهاء والقضاة والأشراف والأمراء
وأرباب الدولة وقال لهم : في أى شيء أحضرتكم .
فقالوا : يا أمير المؤمنين أحضرتنا وأنت تقول أنك
رأيت مناما ، وتريد أن تقصه علينا ثم قلت لنا
في المنام شريك ونحن في انتظاره وهؤلاء قد دخلوا
علينا ، فقال الخليفة : الله أكبر ، الله أكبر ،
وحق النبي المظهر فخر ربيعة ومضر ، هذا الصبي
الذى كان شريكى البارحة في المنام وهو كأنه بدر
التمام ، والسبب في ذلك أننى في ليلة من الليالي
بعد أن صليت العشاء الأخيرة ونمت فرأيت
ابن عمى محمد صلى الله عليه وسلم في المنام وفي
يده عرق رطب جنى فقلت يارسول الله قتلتنى
الشوق اليك وقد أحبيت السلام عليك ، صلى
الله وسلم عليك ، فقال : ها أنا جئت اليك من
الجنة بهدية وأريد أوصيك بوصية ، فقلت ما هي
الوصية يارسول الله فلم يرد على بل صار يلقيمنى
لقمة ويطعم هذا الغلام أخرى ، فلما نظرت الى ذلك
قلت : يارسول الله ، من هذا الغلام الذى تقسم
ببنى وبينه هذه الرطب . وقد سبب الله تعالى
هذا السبب ، وهنا ذكر الرسول صلى الله عليه
وسلم للمهدى النبوة الخاصة بعبد الوهاب ، فهو
غلام مظلوم متهم بالزور والبهتان والعدوان وقد
نظر الله تعالى الى كسر قلبه فعوضه من شقاء الدنيا
بنعيم الآخرة ، فقال وهو من يطلب نصرتى ،
وبه تسير في الدنيا كلمتى يبذل نفسه في طاعة
الله وطاعتى وهنا طلب الرسول الكريم من المهدى
أن ينصره على عدوه حين يحضر بين يديه .

أصابه الفقر والذل والهوان بعد المز وعلو الشأن .
فكان هذا الطلب خيرا له . فقد وصف بأنه « رجل
قد من الله عليه بالفهم والفظانة ، حتى انه اذا
سمع حديث أى انسان يعرف هو من أى جنس ،
(ص ٧٣) . فاستدعاه الوزير شاهين وطلب
اليه أن يتولى الأمر ويشتري خمسا وسبعين
مملوكا ويكونوا مراهقين من ثلاثة أجناس ،
شركسية وجرجية ، وأبازية .

والى هنا لا يرد ذكر للسبع الذى سيقود
السباع . الا أن الملك جدد صفة هذا السبع القائد
لعلى بن الوراقه حين التقى به فى اليوم التالى .
فقد حدد له بأنه طالب منه حاجة أخرى وهى أن
يشتري له مملوكا يكون خاصة لنفسه فيه شروط
محددة : أن يكون فهيمًا وفطينًا يحفظ القرآن
ويكون وجهه حسن . واذا غضب يكون فى وجهه
جدريات تملكه من الطارقة اليمنى الى الطارقة
اليسرى ، ويكون بين عينيه شعرة أسد ، وبين
حاجبيه سبع من اللحم ، هذا عند الغضب ، واذا
راق لم يكن لذلك عنده أثر ولا سبب . ولم يبق
بعد كل هذه الصفات المحددة للمملوك الذى يريده
الملك الصالح سوى اسمه ولم ينس أن يذكره له
فاسمه محمود .

وأعطاه الملك صرة وطلب منه أن يعطيها للبائع
حين يجده وأوصاه ألا يفتحها والا يحاول أن يعرف
ما بها . (م ١ ج ٢ ص ٨٠) .

وسافر التاجر حتى وصل مدينة بورصة فوجد
ضالة الملك الصالح خمسا وسبعين مملوكا يملكهم
الأمير مسعود بك . رأى على ابن الوراقه فى
الممالك الصفات التى طلبها الملك الصالح ،
فعرض على الأمير شراءها منه فرفض رفضا قاطعا
حتى أنه غضب وطلب منه أن يغادر البلد وأمر
جنده أن وجدوه فى اليوم التالى مقيما فيها أن
يقتلوه ، وان وجدوه مرتحلا أن يتركوه ، وهنا
يلعب الحلم دورا فى توجيه الأحداث لتتحقق
النبوءة ، فانه « لما أمسى المساء ونامت كل عين
يقظانة . ودام الديموم وظهرت النجوم ، واطلع
الحى القيوم ونام الأمير مسعود بك واستغرق فى
منامه ولذذ أحلامه واذا بيد وقعت على صدره مثل
جبل أحد وكادت روحه تفر من الجسد ، وقد
رأى القائل يقول له فتح عينيك واسمع بأذنيك ،
أنا الملك الصالح الفقير الى الله . وعزة الربوبية

ان تعطى عليا الممالك بالكلية ، والا نفذت هذه
الحربة من ظهره ، وصار يبدى أخذ عمره ،
وجعلت يومك كأمسك ، فانظر لنفسك ودبر
أمرك ، اما ان تسلم الممالك تسلم ، واما ان تسلم
نفسك أو تعدم ويأخذهم على من بعدك ، ثم صاح
فيه ، فانتبه من نومه مرعوبا (ص ٨٦) . وقد
رأى على مناما يدفعه لانتهاء الصفقة التى خرج من
أجلها ، فقد رأى الملك الصالح فى منامه بعد أن
نام وهو يفكر فى نفسه « فما يشعر الا ويد على
صدره كأنها ريش النعام أو هبوب الرياح العظام
والقائل يقول له : يا على اعلم أنى أنا الرجل
الفقير الملك الصالح ، يا ولدى غدا يأتى اليك
مسعود بك بن عثمان ، ويعطيك الممالك بالأمان
فاشتتر منه بما يخلصك ، فوعزة ربى لن يقدر على
خلافك لو اعطيته فيهم كيسا من التراب » (ص
٨٧) . وصدق ما رآه على فى نومه فان مسعود
بك بعد أن استيقظ من نومه أرسل فى طلب على
ثم ذهب اليه بنفسه ، وأبلغه موافقته على اعطائه
الممالك ، ورفض أن يأخذ ثمنهم وقدمهم هبة منه
لعلى . كان ينقص هؤلاء الممالك السبع القائد
وقد وجده على فى حمام بورصة ، ولقد أخذ على
الممالك الى الحرم وعند دخولهم اليه شم الغلمان
رائحة كريهة فتبينوا مصدرها فاذا به غلام مريض
قد آله المرض الشديد ، ومضى عليه ثلاثة أيام
وهو لا يأكل ولا يشرب ولا ينام من شدة المرض .
وقد نفر منه الغلمان ومنهم من بصق عليه ولم
يشفق عليه الا غلام منهم اسمه أيدمر الذى عاد
الى على بن الوراقه يسأله أن يشتريه وحببه فيه
فهو من أولاد الملوك فذهب ليراه ويسأله عن اسمه
فلما عرف ان اسمه محمود ساوره شك فى أن
يكون هو الغلام الذى طلبه الملك الصالح فحاول أن
يتعرف على بقية الأوصاف التى حددها الملك فى
البيع القائد ، فوجده يحفظ القرآن ويقرأ الكثير
من العلوم ، وأثارة فاذا بالغضب يزداد به ،
فتأمله ابن الوراقه فاذا السبع جدريات تظهر بين
عينيه ، ملكته من الطارقة اليمنى الى الطارقة
اليسرى ، شعرة من الأسد بين عينيه وسبع من
اللحم بين حاجبيه (ص ٩٠ - ٩١) .
سأل ابن الوراقه عن صاحب الغلام فعرف أنه
محمود المسارع فسأله أن يبيعه اياه فأخبره
الرجل بأنه على استعداد أن يبيعه ولو بصره من
التراب فأدرك ابن الورقة أنها كرامة الملك الصالح ،

فناولوه الصرة كما أمره الملك الصالح فأخذها الرجل ولم يفتحها .

ولم يتوقف الحلم في بناء حياة بيبرس ليوجهه نحو تحقيق النبوة . فقد ساعده في أن يكون له أصدقاء وأتباع يلعبون دورا في حياته البطولية وكان الصديق الأول الذي كسبه من الحلم هو ايلمر ، فان عليا طلب منه أن يحميه في الحمام ، وهناك أخذ يجرده من ملابسه وكانت من الجلد ثم أراد أن يقلعه قميصه فأبى محمود ، فتحير ايلمر ثم أخذتهما سنة من النوم فرأى كل منهما في منامه الملك الصالح ولى الله الناجح ، يقول لكل منهما أوثق عهد الله بينك وبين أخيك تزول الحرمة بينكما وتصيران أخوة وأنا ورثي شاهدان عليكما » (ص ٩٢) وعندما استيقظا من نومهما تعاهدا عهد الله أن تجمعهما الطاعة ، وتفرقهما المعصية ، ودعوا الله أن يتوب عليهما ، وأن يقتل الله الخائن ، وأشهدا الله عليهما ، فكان هذا أول العهود والمواثيق التي قادت بيبرس ليلبدأ طريق البطولة .

أما العهد التالي الذى لعب فيه الحلم دورا رئيسيا فى كسب أنصار أقوىاء عاهدوه عهد الاخاء أن يكونوا من أهم جنده ، وعلامة من علامات بطولته ، فهم الفداوية أولاد اسماعيل نسل على ابن أبى طالب . تصفهم السيرة بأنهم الذرية الأطايب يقيمون فى الجبال لأخذ الغفر من التجار كما حدد النبوة وجعلها تعلن بوضوح لالبس فيه فهو سيصير ملكا وسلطانا عليهم وقد مروا على ابن الوراقا وطلبوا الجعالة القديية - التى كان يدفعها - والجديدة ثمنا لمروره . نبات بن الوراقا ليله محاصرا وهو يعلم أنهم لابد أن يذهبوا أمواله ، ولم يقر له قرار طيلة الليل حتى طلح الصباح ، واذا بالفداوية أبناء اسماعيل أقبلوا عليه ينادونه بالأمان فتعجب من ذلك ، غير أن عجه زال حين عرف حقيقة السبب « وذلك أن المقادم لما أعاقوا عليا ومنعوه عن السير ، وتقرر الأمر بينهم على نهب الكبير والصغير ، وقد هجم عليهم الليل بالساء فأخذهم المنام ، فأروا فى منامهم الملك الصالح أيوب ولى الله المجنوب وهو يقول لهم : يا أولاد اسماعيل وحق الملك الجنيل ان لم تكرموا عليا لأجل خاطرى ولأجل هذا الضعيف لأشتتكم فى جميع البلاد بالتعنيف وانى أعلمكم

أن هذا الغلام هو الذى قد شاع ذكره فى جميع الزمام وهو الذى يصير ملكا وسلطانا على مر الليالى والأزمان وأنكم تكونون أهل دولته وأصحاب عزه ومملكته وحباييه ورفقته ، ويبقى لكم الفخر الكامل وتلبسون أفخر الملابس وتركبون أعظم الركائب وتتقلدون بالشواكر الذهبية والطاسات الكوكبية ، فأكرموا عليا هذا المرة ولا تأخذوا منه دينارا ولا عشرة وانظروا الى هذا الملوك ، وعاهدوه لأجل أن يكون لكم أبا ورفيقا وهو يدعوكم وأنتم تدعونه من غير تفريق وقد أعلمتكم بما فى علمى ومن خالف منكم أمرى صار خصمى ، وشكيتيه يوم القيامة لجدى ، والسلام على نبى تظللوه الغمام » (٩٥) . وحين انتبه الرجال من نومهم عرفوا أنهم جميعا اشتركوا فى رؤية واحدة ، فأدركوا أن مارأوه حقا وأنها ليست أضغاث أحلام وليست من الشيطان ، فقاموا الى ابن الوراقا ابروا محمودا فأوقع الحب فى قلوبهم ، وتمكنت المحبة فى فؤادهم ، فأوثقوه عهد الله أن يكون له مالهم وعليه ما عليهم .

وكما تلقى الحاكم عدوا أو صديقا للبطل النبوة بالبطل فقد تلقتها الأم أيضا .

وهناك ثلاث أمهات لثلاثة أبطال تلقين النبوة الخاصة بالإبن فى المنام .

لقد رأت الرباب الرؤيا الخاصة بابنها حندبة وحفيدها الصحاح كما رأت مريم رؤيا تخص ابنها عرنوس وكذلك رأت امرأة تقف من بيبرس موقف الأم نبوءة خاصة به .

لقد رأت الرباب زوجة الحارث بن عامر بن صعصعة بن كلاب وهى حامل فى منامها ولذيذ أحلامها كأنها فى صحراء وحولها فسيح البرارى المقفرة ، فتقدمت الى تل عال ، وقد انكشف ذيلها وخرجت من تحتها نار متأججة ، ولها ألوان متوهجة ، فخرجت الى الأرض فحرقته جميع ما عليها ، ما بعد منها وما قرب ، ثم بعد ذلك استدارت واستنارت فانتبهت فزعة مرعوبة ، وسألها زوجها عن سر انزعاجها فأخبرته بما رأت فى منامها ، وفى الصباح خرج الحارث يزيد كاهنا من الكهان ليفسر له المنام ، واذا بوفد قد أقبل معهم شيخ كبير ، والقوم يشيرون اليه بالتوقير . وأدرك الحارث أن الشيخ جدير بالتعظيم ، فقص

عليه منام زوجته ، فاخبره الشيخ أن زوجته ، تلد مولودا له شأن وأى شأن ، لم يكن مثله فى هذا الزمان ، ويخرج من صلبه ولد عظيم ، أعظم منه ، وأدين ، وأتقى ، وأحسن ، غير أنه يخاف على والدته من الموت عند ظهوره الى دار الدنيا والسلام .

(قصة ذات الهمة ، ١م ج ١ ، ص ٦-٧)

ثم اخذ الحارث الشيخ الى حلته وأبلغ المرأة بصورة أوضح بمستقبل ابنها وحفيدها :

أخبرك بتعبير المنام
وما شفتيه فى جنح الظلام
يجى مولود منك كثير حرب
له ذكر يدوم على السدوم
ويطلع فارسا بطلا شجاعا
يثير الحرب فى جمع الأنعام
ويربى يتيمًا بغير أب
ولا أم ويطلع بحر طام
ويأتى منه صناديد مهاب
لأهل الكفر يضرب بالحسام
وهذا دل عندى فى علومى
شرحته لك بتفسير المنام

(ص ٨)

لقد اقتنع الحارث بصدق تفسير الشيخ للمنام ، فلم يهتم الحارث لنفسه ان مات أو عاش ، فقد سعد أن يأتية هذا المولود . وحرصا عليه وعلى نسبه كتب الشيخ منام المرأة فى كتاب بداه : هذا ما كتبه الحارث بن صعصعة بن كلاب وهو لاحق بنسبه ، وبعد أن انتهى من الكتابة طواه وجعله فى قسبة من الفضة وسلمه الى الأم وطلب منها أن تعلق القسبة على المولود ساعة ميلاده .

وكما لم تفهم أم جندبة ما رأت فى منامها ، فإن أم عرنوس أحد أبطال سيرة الظاهر بيبرس تلقت نبوءة عن مستقبلها ومستقبل ابنها ، ولم تفهم هذه الرؤيا ولم تعرف تفسيرها ففسرها لها شيخ الاسلام النووى .

لقد أرسل ملك جنوا الرين حنا الى الملك الصالح أيوب رسالة يبلغه فيها أن ابنته مريم وهى ذات

حسن وجمال وقد واعتدال قد اعترها مرض ، فنذر أن هى شفيت أن يرسلها لتزور الغمامة المقدسة عند المسيحيين . وشفيت الفتاة ويريد أن يبر بوعده فعلم أن الملك الصالح قد أمر بسد الغمامة ، لذا فهو يطلب منه أن يرسل من طرفه أحد يغفر ابنته ، من يافا الى الغمامة ، ومن الغمامة الى يافا ، ويأخذ خمسة آلاف شريفية حق طريقه ، ويرسل مع الخطاب هدية له وفرمانا وخزنة مال (السيرة م ج ١١ ص ٦١) ، وقبل الملك الصالح المهمة وأرسل للمسئول عن الغمامة سفتحها وفكر فى أن يرسل الخطيرى وهو من أبناء عمه الأكراد الا أن الخطيرى ذكره أن المسئول عن غفر بنات النصارى هو سلطان القلاع والحصون من الفداوية معروف بن حجر بن أسد ، فأرسل اليه الملك الصالح الظاهر بيبرس ومعه رسالة يطلب فيها أن يغفر ابنة الرين حنا حتى بيت المقدس .

أخذ بيبرس معه عثمان بن الحبل ليصحبه فى رحلته الى معروف وبعد أن التقى بيبرس بمرحوف عاهده أن يكون أخوه فى عهد الله تعالى وعلى ما يرضى الله ورسوله ، وأعطاه بيبرس خطاب الملك الصالح فوضعه على رأسه بعد أن قبله ، وأقسم أن يذهب بنفسه ليغفر الفتاة ، والا يأخذ أجرا على ذلك - وقدم المال هدية للأمير بيبرس الذى قدمه أيضا هدية لاتباع معروف بن حجر .

ذهب معروف مع بعض رجاله الى يافا ليستقبل الفتاة وأقام ينتظر وصولها خمسة أيام ، وفى اليوم السادس أقبلت مريم الزنارية بنت الرين - فى غليون وفى صحبتها مائة بطريق فأرسل الى الغليون أحد أتباعه يخبرهم أنه قد جاء المكلف بتوصيلها الى بيت المقدس فرفضت الفتاة أن تخرج معه وطلبت أن يأتيا الشخص المكلف بغفرها ، فذهب معروف اليها ، وعندما رآه البطارقة بهتوا ، فقد كان كالقمر الزاهر بين الكواكب ، جميل الصورة جميل المنظر ، (ص ٦٩) وأخذوا يتأملون حسنه وجماله وقده واعتداله . وحين نظرت اليه مريم أخذتها هيئة عظيمة ووقع حبه فى قلبها من ساعة أن نظرتة ونظرها . أما معروف فانه حين وقع نظره عليها رأى شمسا مضيئة اذا هى أشرقت على كامل البرية ، فكف بصره ، وأوما الى الأرض ، حياء ، مبهورا ، ولم

يرفع رأسه إليها أبدا ، لأنه رآها ذات حصن وبهاء وكمال وقد واعتدال . . ولم تتوقف مريم عن النظر اليه والتأمل فيه وكلما مر الوقت ازدادت به غراما وهياما .

وفى ضحى اليوم التالى أمر معروف الرجال بالارتحال ، فحملوا معهم الأموال ، والأثقال على ظهور الخيل وركبت مريم فى تختروان وركب معروف ورجاله على ظهر الخيل يحيطون بها وبأتباعها الى أن وصلوا الى بيت المقدس .

ونزلت مريم فى الخيام ، واقامت للراحة ثلاثة أيام ، وفى اليوم الرابع دخلت الغمامة ، ووقف معروف على بابها ثم انصرف الى المسجد يريد الصلاة حتى تنتهى مريم من زيارتها . وفى المسجد وجد الشيخ النووى يلقي درسه ، فجلس بعد الصلاة من بعيد ليستمع الى الشيخ وقد جلس وكفى برنسه على رأسه . أما مريم فانها بعد أن دخلت الغمامة التقت بأحد الرهبان وقصت عليه حلمها رأته وقالت له : وجدت نفسى فى واد أحقر أقفر ما فيه من الماء ولا قطرة فعمطشت ، فضاقت نفسى من شدة العطش ، فسرت فرأيت بحرا أشد بياضا من اللبن وأحلى من العسل ، وأنا فى شدة الظما ، وتيقنت أن روحى عادت ، ثم انى تكرعت بجانب ذلك النهر فخرجت من فهى ذباية سوداء قدر النحلة وسقطت الى التراب ، والتهبت بالنار ، وأنا أنظرها بعينى ثم أقبلت نحوى ذباية بيضاء فدخلت فى فمى فابتلعته ، وقد استقرت فى جوفى ، ولم تفزع نفسى منها ، وازداد حبى فيها ثم تأملت ذلك البحر فرأيت مركبا فنزلت فيها وعديت الى البر الثانى ، وطلعت من المركب ، فرأيت نفسى فى واد وسيع ذى أطيار وأنها كثيرة الماء فأتيت تحت شجرة عالية ورقدت تحتها ، وإذا بالهوى قد هب على فارتفع ذيلى ونزل على طير من أعلى تلك الشجرة فنقرنى بمنقاره فى كشنوانى ، فكبرت بطنى وخرج منها طير أبيض صغير ففرحت به وأردت أن ألعب به ، وإذا بطير أسود قد انقض على وأخذه منى وطار به فى الهوى ، حتى غاب عن عينى وجعلت أبكى وأنوح عليه حتى أنى انتهت من منامى ولذيت أحلامى فهذا ما رأيت ، (ص ٨١) .

لم يفسر الراهب حلم مريم التفسير الذى تستريح اليه . وحدثت أشياء بينها وبينه أدت بها الى الهرب منه جريا حتى دخلت الى المسجد الأقصى . وبينما تتأمل المكان رأت الأستاذ النووى وصحبته أهل العلوم وهم يقرأون العلم والطلبة حواليه فأقبلت نحو واحد منهم وسألته أن كان هذا بترك المسلمين . وغضب العالم منها ونهرها وكان الشيخ يسمع كلامها فلم ير فى كلامها أى اهانة ، وسأله أن يسألها عما تريد من بترك المسلمين فأخبرته أنها رأت مناما تريد منه أن يفسره لها ، فطلب منها الشيخ أن تلتف بشال وتجلس خلف ظهره حتى ينتهى الدرس . فجلست وقد وقع بقلبها كلام الشيخ ولذ بعقلها ولم تزل تسمع حتى انتهى الشيخ من درسه ثم التقت اليها ، واستمع الى منامها وأخذ يفسره لها فأخبرها أن الوادى الأقفر هو دين الكفر ، وقد أنقذك الله منه ، وأما الوادى الأخضر فهو دين الاسلام ، وكذلك الذباية السوداء هى دين الكفر ، الذباية السوداء هى دين الكفر ، وقد خرجت ظلمة الكفر من قلبك ، والذباية البيضاء التى راحت فى فؤدك هى كلمة الاخلاص ، يأسعد من عليها توفى ، ولو وضعوا جميع الأكوان فى كفة وهى فى كفة ما رجح الا هى ، وهى قول لا اله الا الله محمد رسول الله ، وأما السفينة فهى سفينة النجاة وأما الطير الذى هو من أعلى الشجرة ، هذا رجل كبير من رجال الأشراف يتزرج بك فى الحال ، وتأتى منه بذرية صالحة ، ولكن تتربى بعيدا عنك ، (السيرة ، ج ٢ ص ٨٢) .

لم يتوقف الشيخ النووى عند هذا وإنما أخذ يقوم بدور فى تحقيق الحلم فقد أبلغها أنها ان ارادت السلامة فعليها اخلاص النية لله تعالى ، وأن تسلم ، استجابت مريم لكلماته ، فأسلمت ، قلبا ، ولسانا ، وجوارح ، وأعضاء ، وزاد نور وجهها بالاسلام ، وهذا روعها وانفتح قلبها . وهنا تقدم أكثر من واحد من أتباع الشيخ ليخطبها منه ، فرفضتهم الفتاة وأشارت الى المقدم معروف وأخبرته برغبتها فى الزواج منه ، وحين حضر معروف أخذه الشيخ ملء احضانه وبأس معروف يده ، وقبل الشيخ رأسه وصدره ، وناداه باسمه وأقسم الشيخ أن ما أخبره بذلك غير جده المصطفى صلى الله عليه وسلم ، وما قام

الاكراما له ، فعند اقباله هب نور النبي محمد صلى الله عليه وسلم بينهما .

اخبار الشيخ النووى معروفًا أن مريم تريد الزواج منه ، فامتزج بالغضب واحمرت وجنتاه وتوقد بالاحمرار ، وأخبر الشيخ بقصة الفتاة ، وظهر تردده فى هذا الزواج ، فشجعه الشيخ النووى ونصح به الا يطيل الكلام فى هذا الموضوع ، فهو سيكتب كتابها ، ويعطيه فتوة تكون له سلاحا يعرضها على الملك الصالح أيوب ، ويقسم الشيخ أنه ان أبطلها أبطل رجاه باذن الله (ص ٨٣ - ٨٤) .

قام الشيخ النووى بدور الأب فقد اختارته وكيلا لها فى عقد زواجها وطلب الشيخ النووى من معروف أن يمهرها ، فأخرج من جيبه عقدين من الجوهر ، يساوى كل واحد منهما خمسة آلاف دينار ذهب .

وبعد العقد كتب الشيخ فتوى لمعروف بصحة هذا الزواج ، وكتب عليه اسمه وختمها وأعطاها له .

عادت مريم ومعروف الى الخيام واستعد الجميع للرحيل واتجه معروف بالركب الى قلعتة ، فلما اعترض وزير أبيها بحجة أنهم يريدون العودة الى يافا حتى يرحلوا الى بلادهم . أصر معروف على ضرورة ضيافتهم فى حصنه ، وطلعت مريم الى اعلى مكان فى الحصن ، وأقيمت الأفراح مدة ثلاثين يوما ، وأهل مريم يشاركون فى الرقص ، اللعب ، والاكل ، دون أن يدروا شيئا مما حدث ، حتى كانت ليلة الزفاف دخل معروف على مريم فراها غصن بان على كنيف من الزعفران ورائته أحسن منها قدا وأطول شعرا وأكل عينا فدخل عليها ، وقد تفتحت أعضاؤها باذن خالقها ومولاها فحملت من وقتها وساعتها (ص ٨٤ - ٨٦) ليبدأ الحلم بعد ذلك طريق التحقيق ليعيش ابنها عرنوس كما ذكرت النبوءة فى الحلم ويرى بعيدا عن والديه .

وقد شاهدت رؤيا محمود امرأة فى حكم أمه اتخذته ابنا لها ، وعاملته معاملة الابن وهى السيدة حسنة . فقد كان محمود هو الوحيد من

بين أبطال السير الذى تلقى النبوءة بنفسه ساعة ضيقه لتتير له الطريق . وكانت السيدة حسنة هى مشاركته فى رؤىة ما شاهد رؤعيان . فقد كان محمود يرى فى منامه ، بينما تشاهد السيدة حسنة هذا المنام فى الواقع فى يقظتها ، فحلم محمود فى نومه هو رؤيا حسنة ساعة اليقظة . لقد رأى محمود فى حلمه من أهل الطريق ، السيد أحمد البدوى ، والدسوقي ، والجيلانى ، وصاحب الوقت يخبرونه بما كتب عليه فى غده ، وأنه سيكون ملك الزمان وفارس العصر والأوان ، ويقدمون له الدواء الذى يشفيه ليبدأ الطريق بعدها لتحقيق النبوءة .

لقد أخذ ألم المرض يجهد محمودا حتى انه كان فى غالب أوقاته لاينام ، وقد وضعت له سيدته فوق رأسه صحنًا كبيرًا من الكشك فوقه ديك وجعلت تنتظره حتى يأكل . اما محمود فلم يأكل شيئا وقد أجهد السقم فاعجزه عن النوم غير أن مدبر الأكوان قدر له فى تلك الليلة أن يعرف ما كتب عليه ، فنام واستغرق فى النوم ، وبينما السيدة تنتظره ، اذ قد ظهر نور عظيم يأخذ البصر السليم - والسيدة ترى فى اليقظة ومحمود يرى فى النوم - وفى عقب النور ظهر رجل عابد زاهد شكور فلما أقبل ذلك الرجل صاح بسم الله ، بسم الله المكان خال يا عباد الله ، وعند النداء أقبل رجلان وقد وضعوا الكراسى فى الجهتين ، ثم اتوا بكرسى كبير ، وضعوه فى صدر ذلك المجلس ، وصاح الرجل الأول - وهو نقيب الرجال - وهو يقول : ياسادة الأرض ذلت الطول والعرض ، اخضروا ذلك المحضر كما أمر قطب الأقطاب الأكبر سيدى أحمد البدوى ، والشريف العلوى - صاحب الامداد النبوى - فعند ذلك أقبلت الرجال كأنها الأقمار ، وجلسوا ذات اليمين وذات اليسار ووقف النقيب بين أيديهم يمدح مرشدهم وهاديهم ، حتى تكامل الديوان ، وحضرت كامل الاخوان ثم قالت الرجال أين السلطان ، وبطل الأبطال ، وعين كل انسان ، فقال لهم النقيب تأنوا حتى يحضر باقى الأقطاب ، ثم أخذ يمدح الرسول الحبيب وبعد أن قرغ من مدحه ، أقبل الثلاثة أقطاب يتبعهم رجل تصفه السيرة بأنه فحل الرجال الأجواد ، صاحب العطايا والامداد ، كثير العدل والرشاد وخادم باب سيد

محمود ، فأخذت تقدم له الكشك بيديها وتطعم به الضعفاء ليمحى عنهم السقم والآثين ، وليبدا الطريق لتحقيق النبوة التي أبلغها في رؤياه .

ولعل الرؤيا الوحيدة التي يراها الأب عن ابنه البطل كانت رؤيا جندبة الكلابى ، وكانت هذه الرؤيا بردا وسلاما فى قلبه جاءت اليه ساعة ضيق وقتنوط لتساعده أن يودع دنياه مطمئن البال مرتاح النفس . فقد دخل جندبة معركة مع أمير طيء وملكها الغطريف بن مالك الطائى بسبب فرسه مزنة ، وانتهت المواجهة بينهما أن اختلفت بينهما طعنتان كان السابق بالطعنة الأمير جندبة من فرط محبته لمزنة . وكان الغطريف فارسا قد لقي كل مصيبة ومحنة ، فلما رأى السنان وصل اليه مال عنه بمعرفته الى أن جازه السنان وكسر حدته ثم طعنه مجاوبا الطعنة فوقعت فى فخذه فشبكته الى جانب الحصان الذى أحس بها فوق بجندبة الى الأرض فأوهنه . ولما رأت بنو كلاب أميرها قد وقع على الأرض ركنوا الى الفرار ، وتبعهم بنو طيء كى يضربوا منهم الرقاب ، الا أن ملكهم الغطريف أوقفهم . ولما توقف الطلب عن بنى كلاب عادوا الى الميدان ليتفقدوا قتلاهم فوجدوا جندبة جريحا فعادوا به الى المضارب وقطبوا جراحاته لكن رجله بطلت ولم يعد يمشى الا على عصاه وقد طمع قومه فيه وقل فى أعينهم ، وتضعض حاله ونفرت منه رجاله وعلم أن أمره قد صار غير نافذ ، وقد أصابته الهزيمة بالحزن والألم فتنازل عن الإمارة لأخيه . وانفرد عن الناس وليس الخشن من اللباس وتواترت عليه الأمراض والعلل ، وتغيرت عليه الأحوال وجفاه كل صديق ، وانقطع عن زيارته كل رفيق ، فجلس فى بعض الأيام يفكر فى أحواله ، وتفرق رجاله ، وتمنى أن يكون له ابن يأخذ بثأره ويقهر عدوه ، وأنشد قصيدة تلخص أزمته وعبر فيها عن أمنيته :

تولت نعمتى ومضى زمانى
وما أنا قد بقيت كما ترانى
فيوم العز كنت أعز قومى
وأسبقهم الى نيل الأمانى
ومذ فارقت مزنة عاد عزمى
الى ذل يجدد بالهوان

العباد ، وبيده قضيب خيزران ما فيه اعوجاج ، وبين يديه المنادى ينادى ياأبا فراج ، وليس أبو فراج هذا سوى الملك الصالح فهو السلطان الذى كانوا يسألون عنه .

ويبدو من الطريقة التى كان الأقطاب يكلمونه بها أنه كان قطب الأقطاب ، فقد كان الملك الصالح سلطانا فى عالم الواقع ، كما كان سلطانا فى عالم الباطن ، فهو سلطان الحقيقة والشرعية . وقد أمر الرجال بالكلام فتكلم الأقطاب بالنبوة الخاصة ببيرس .

قال الأول : يا سلطان الرجال وبطل الأعيان هذا ملك الزمان وفارس العصر والأوان وهو الذى ينصر الاسلام ويقيم الأحكام ويذل جيوش اللثام . وقال الثانى فقد تنبأ بأن ببيرس سيفتح السواحل والبلاد وتطيعه أهل السواد وينصره النبى الهادى . أما الثالث فقد ذكر أنه سبق فى أن يدعوا له . ولم ينفذ المجلس فقد استمر علم الله أن كل شيء بقضاء الله وطلب من الجميع الأقطاب يعبرون عن أحاسيسهم تجاه ببيرس ويدعون له فذكر السيد البدوى أن ببيرس ابنه ولا بد أن يأخذ عهده ويحفظ وده ، ثم دعا له الله العظيم رب موسى وإبراهيم وزمزم والحطيم أن ينصره على جميع أعدائه ، ويذل له العتاة . وسال الدسوقى ربه العظيم رب موسى الكليم أن يرى ببيرس ليلة القدر ويكون دعاءه فيها مجابا ، أما الجيلانى فكان دعاؤه أن يعلى الله قدره ويدبر أمره ويهدئ سره ويطول حكمه . وكان دعاء صاحب الوقت له ، اللهم أشف كل من كان فى هذا المكان لأجل خاطر هذا الانسان . وبعد أن قرأوا الفاتحة طلب السلطان الكشك من عند رأس الغلام فأخذه وعده هدية عظيمة ، ودعا لكل من يأكل منه بالشفاء ، ثم دعا ربه أن يشفى كل من أكل منه . ولحق لعقة من الكشك ثم طلب من النقيب أن يضع الطعام مكانه ثم نفذ السلطان المنديل كما يصنع فى مجلس ملكه فى البيقظة وانفض المجلس ، وسار كل منهم الى حال سبيله ، (السيرة ١٠١ ، ١٠٢) .

وعندما استيقظ محمود وجد الكشك فاكل منه ونام . ولما كانت السيدة حسنة المشاهدة الوحيدة على هذا العطاء الكونى الذى أعطيه

عدمت ركوبها فعدمت صبرى
وبان تجلدى ووهى جنائى
ترى قبل الممات ارى قبائى
رفيعات العوامد والمبائى

ويرزقنى الاله فتى كريما
يصول على الفوارس بالطمان
وياخذ من عدانا الشار قهرا
بضرب السيف مع طعن السنان
وياخذ مزنة من تحت خصمى
ويقهر من يعاند فى الزمانى
انا المغبون فى مزلّى وجدى
فيامولاي جد لى بالامانى

وبعد أن انتهى جندبة من انشاد شعره صلى
ركعتين لله تعالى ، ونام فرأى فى منامه قائلا
يقول : يا جندبة أبشر فان الله تعالى يعوضك عن
رجلك الجنة ، ولا بد أن ترزق ولدا يخلقك من
بعدك ويملك البلاد ويطيعه العباد فاشكر الله على
الحال ، ولا تضيق صدرك على اذهاب المال .

انتبه جندبة من نومه وهو متعجب من ذلك
المنام وأخذ ينتظر الا أنه مات قبل أن يعلم بخبر
حمل زوجته ، فأصاب بنى كلاب الحزن ، وبكى
عليه الرضيع منهم والفتيم والمشايخ والشباب .
وبعد موته ظهر الحمل على زوجته ، لتأخذ النبوءة
طريقها للتحقيق (قصة ذات الهمة ، ١ ،
ص ١٠٩-١١٢) .





ابراهيم حلى

بالتعبير الشعبي البسيط ، الذى يعمل فى طياته جرسا موسيقيا ذا رنين روحانى علوى خاص ينبع ويبزغ من الوجدان الجمعى للناس ، يتم استقبال شهر الأنوار القلمية (رمضان) من كل عام ، بصيحات متشوقة مرجبة بقدوم الوافد الكريم قائلة : « هل هلاك شهر مبارك » ، وعلى الرغم من ان صائر الشهور العربية لها اهلة خاصة بها ، وهذه الاهلة تحدد المواقيت للناس والازمنة والمواسم ، الا ان هلال شهر رمضان المعظم ينفرد ويحتل باجلال واكبار عظيمين لدى كل شعوب الأمم الاسلامية .
سواء اكانت هذه الشعوب من اقطار المشارق او المغرب ... !

ولم لا والمسلمون يستشعرون تجاه ليلة رؤية هلال رمضان عبق السنين الضاربة بجلورها عبر الزمان .

وحينما فرض الله على المسلمين فريضة صيام شهر رمضان كان الرسول المصطفى صلى الله عليه وسلم لا يأمر بصومه الا بعد رؤية هلاله محققا ، أو بشهادة انسان عدل ، فصامه - صلى الله عليه وسلم - ذات مرة بشهادة أعرابي ، وذات مرة أخرى بشهادة (ابن عمر) ، مكتفيا بمجرد الأخبار والتبليغ .

وكان المسلمون فى صدر الاسلام يتأهبون كل عام للاحتفاء بمقدم بعض الشهور العربية ، نظرا لما لها من منافع خاصة بهم وبالحجيج العاكفين

اهتمام العرب والمسلمين باهلة الشهور العربية ومواسمها :

منذ أيام الجاهلية والعرب كانوا يهتمون بتراثى اهلة الشهور العربية عند مولدها فى صفحة السماء . وكان غرضهم من وراء ذلك هو تقسيم الزمن تقسيما غير منقوص . وكانوا فيها يخصصون بعض شهور حرم حيث يبعدون عنها حر القتال خلال أزمئتها ، وهى ذو القعدة ، وذو الحجة ، والمحرم ، ورجب .

والتي صادفت وقتها أن هل هلال شهر رمضان
في سماء مكة وهو حل بها .

قال (ابن جبير) : « ٠٠٠ » وكان صيام أهل
مكة له [لرمضان] يوم الأحد بدعوى في رؤية
الهلال لم تصح ولكن أمضى الأمير ذلك ، ووقع
الاذن بالصوم بضرب دبابه ليلة الأحد المذكور ،
لموافقة مذهبه ومذهب شيعته العلويين ومن
اليهم ، لأنهم يرون صيام يوم الشك فرضا حسبا
يذكر ، والله أعلم بذلك ، (٣) .

**ويصف (ابن جبير) مظاهر هذا الاحتفال
الديني في البيت المعمور يوم استطلاع هلال شهر
رمضان قائلا : « ٠٠٠ » ووقع الاحتفال في المسجد
الحرام لهذا الشهر المبارك ، وحق ذلك من تجديد
الحصر وتكثير الشمع والمشاعل وغير ذلك من
الآلات ، حتى تلالا الحرم نورا ، وسطح
ضياء ، (٤) .**

ونفس التعبير عن مظاهر الاحتفال في بيت الله
الحرام عند رؤية هلال شهر رمضان ، نجده عند
الرحالة العربي (ابن بطوطة) ، بنفس الألفاظ ،
على الرغم من الفارق الزمني بنحو قرن ونصف
من الزمان فصلت بينهما ..

ففي عام (٧٢٧ هجرية - ١٣٢٧ ميلادية)
كتب (ابن بطوطة) قائلا : « ٠٠٠ » وإذا هل هلال
رمضان تضرب الطبول والدباب عند أمير مكة ،
ويقع الاحتفال بالمسجد الحرام ، من تجديد الحصر
وتكثير الشمع والمشاعل حتى يتلالا الحرم نورا ،
ويسطح بهجة واشراقا ، (٥) ! .

كل الاختلاف فيما لاحظته (ابن جبير) و (ابن
بطوطة) هو أن الأخير لاحظ في هذه المناسبة
وجود إيقاع عند أمير البلاد .

والطائفين والركع السجود عند الاعتاب المقدسة
لبيته المحرم ، طلبا لغسل الذنوب والغفران .
فقد روى (الفاكهي) في كتاب « مكة » أن
(عمر بن الخطاب) - رضي الله عنه - كان يصيح
في أهل مكة قائلا : « يا أهل مكة أوقدوا ليلة
هلال المحرم ، فأوضحوا فجأجكم لحجاج بيت
الله ، وأحرسوهم ليلة هلال المحرم حتى
يصبحوا » (١) .

وظل الأمر على ذلك بمكة في هذه الليلة حتى
كانت ولاية (عبد الله بن محمد بن داود) على
مكة ، فأمر الناس أن يوقدوا ليلة هلال رجب ،
فيحرسوا عمار أهل اليمن (٢) .

ولقد انتقل هذا الاهتمام بهذه المواسم الدينية
إلى مصر أيام الدولة الفاطمية ، وعرفت هذه
المواسم باسم (ليال الوقود) ، وهي ليال الأول
والنصف من رجب ، والأول والنصف من شعبان ،
حيث تضاء بالشموع والمصابيح والقناديل المساجد
الستة : الأزهر والأمر والأنور ، والطولوني ،
والعتيق (جامع عمرو بن العاص) ، وجامع
القرافة بالقاهرة المعزية ، فتسبح جميعها في
هالات نورانية متألقة .

إن هذا الاهتمام بالمواسم الدينية في المدن
الإسلامية ، خاصة في أوائل شهورها المباركة له
دلالة خاصة في عقيدة الإنسان المسلم المقبل على
مناسك وفروض العبادة منذ أزمنة بعيدة . وكما
تحوم أقدام المسلمين وأنظارهم حول بيت الله
المحرم ، حامت حفاوة الإنسان المسلم حول رؤية
الهلال عند بيته المحرم بكل مظاهر الاحتفال
والتكريم والتبجيل .

من ذلك ما دونه الرحالة العربي (ابن جبير)
في رحلته إلى بيت الله الحرام عام ٥٧٩ هجرية ،

(١) المقرئ - « المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار » ص ٢٣١ ج ٢ دار التحرير للطبع والنشر (أغسطس ١٩٦٧)

- يوليو ١٩٦٨) .

(٢) المرجع السابق - ص ٢٣١ ج ٢ .

(٣) يوم الشك هو اليوم التالي للتاسع والعشرين من شعبان . ويقع فيه الشك لأنه إما أن يكون مكملًا لشعبان
ثلاثين يوما ، وإما أن يكون أول يوم من أيام رمضان . راجع : « قرة العين في رمضان والعيدين » لمؤلفه « على
الجندي » - ص ٥٢ ج ١ - مطابع الأهرام التجارية ١٩٦٩ ، وكتاب « فنون رمضان » لمؤلفه « مصطفى عبد الرحمن » -
ص ١١ - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - بدون تاريخ .

(٤) ابن جبير - « تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار » - ص ١١١ - دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة - بدون
تاريخ .

(٥) ابن بطوطة - « تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار » - ص ١١١ ج ٣ - كتاب التحرير ، رقم

١٦٨ - دار التحرير للطبع والنشر ١٩٦٦ .

أول رؤية لهلال رمضان بمصر :

اختلف المؤرخون في أول من خرج لرؤية هلال رمضان من قضاء مصر ، فذكر (السيوطي) في كتابه « حسن المحاضرة » : أن أول من خرج إلى رؤية الهلال في مصر ، القاضي (غوث بن سليمان) ، الذي توفي سنة ثمان وستين ومائة . وقيل : أول من خرج من الناس إلى مسجد (عبود) - وقيل (محمود) - بالقرافة لرؤية هلال رمضان ، القاضي (إبراهيم بن محمد بن عبد الله) ، وقيل : أن أول قاض ركب في الشهود إلى رؤية الهلال ، هو (أبو عبد الرحمن عبد الله بن لهيعة) ، الذي تولى قضاء مصر سنة خمس وخمسين ومائة هجرية ، الموافق سنة إحدى وسبعين وسبع مائة ميلادية .

قال (الكندي) : طلب الناس هلال شهر رمضان - و (ابن لهيعة) على القضاء - فلم يره أحد ، وأتى رجلان ، فرعما أنهما قد رآياه ، فبعث بهما الأمير (موسى بن رباح) إلى (ابن لهيعة) ، فسأل عن عدالتهما ، فلم يعرفا ، واختلف الناس ، وشكوا . فلما كان العام المقبل ، خرج (عبد الله بن لهيعة) في نفر من أهل المسجد عرفوا بالصلاح ، فطلبوا الهلال - وكانوا يطلبونه بالجيزة - ثم تعدوا الجسر في زمن (هشام بن أبي بكر البكري) ، وطلبوا الهلال في جنان (ابن أبي حبيش) ، ثم كان القضاء على ذلك ، حتى كان (ابن أبي الليث) ، فطلبه في أصل المقطم (٦) .

وكانت قد أعدت لهم دكة خشبية ، عرفت باسم (دكة القضاة) بجبل المقطم ، وهذه الدكة كانت ترتفع عن المساجد ، من أجل الجلوس عليها عند استطلاع الأهلة .

وحدث في العهد الفاطمي أن القائد (جوهر الصقلي) ، كان ينوب عن الخليفة (المعز لدين الله الفاطمي) أحيانا في حكم البلاد ، وقد رأى أن العلاقات التي كانت بين أهل السنة في كل من

مصر وليبيا والمغرب ، وبين الشيعة في كل من العراق والشام لم تكن على صفاء دائما ، بسبب اختلافهم على ابتداء الصيام في شهر رمضان ، فكان صيام شهر رمضان عند (السنين) يبتدئ بمجرد رؤية الهلال ، سواء كان شهر شعبان تسعة وعشرين يوما أم ثلاثين . لكن (جوهر الصقلي) لم يرتض السير وفق هذه الطريقة ، التي لا تتفق في نظره مع أحوال المذهب الشيعي ، فجاء في سنة ٣٥٨ هجرية ، وأمر بإبطال الصوم بعد اليوم التاسع والعشرين من رمضان ، وأقام صلاة العيد قبل رؤية هلال شوال ، فأدى ذلك إلى إثارة أهل مصر والمغرب واعتراضهم على ذلك بأن صاموا اليوم الثلاثين من رمضان حسب أصول المذهب السني ، ثم جعلوا العيد بعد ثبوت رؤية هلال شوال ، واتبعوا في ذلك فتوى قاضيهم المصري (أبي الطاهر السني) ، الذي بحث عن الهلال بنفسه . جريا على هذه العادة ، من فوق الجامع العتيق (جامع عمرو بن العاص) ، فلما بلغ ذلك إلى (جوهر الصقلي) هدد القاضي المصري بالعزل (٧) .

وقيل أنه في هذا العهد أبطل الخلفاء رؤية القاضي لهلال رمضان ، وجعلوا الشهور الرضائية شهرا تسعة وعشرين يوما ، وشهرا ثلاثين ، فإذا وقع رمضان في أحدهما أمضوه كما هو ، وأصبح ركوب الخليفة الفاطمي أول رمضان ، يقوم مقام الرؤية عند غيرهم ، على أن الخليفة (الحاكم بأمر الله) ، أباح صوم رمضان بالرؤية لمن يريد (٨) .

ليلة الرؤية في العصر المملوكي :

على الرغم من اهتمام مؤرخي العصر المملوكي بأحداثه السياسية المتقلبة إلا أنه قد وقف بعضهم بأقلامهم عند عدة ليال من ليالي رؤية هلال شهر رمضان ، وذلك بعدة إشارات ووقفات سريعة ، ولكنها بالرغم من ذلك فهي تعد هامة . هذه الإشارات والوقفات يمكن إجمالها على النحو الآتي : -

(٦) على الجندی - قرة العين في رمضان والعیدین - ص ٥٩ ج ١ .

(٧) خليل طاهر - « شهر رمضان منذ فجر الإسلام إلى العصر الحديث » - ص ١٤٤ - دار مأمون للطباعة والنشر .

١٩٧٦ .

(٨) على الجندی - « قرة العين في رمضان والعیدین » - ص ١٦١ ج ١ .

١ - مكان الاحتفال بليلة الرؤية :

لم يكن للاحتفال بليلة رؤية هلال شهر رمضان بمصر مكانا واحدا تجرى فيه ظاهرة الاحتفال ، وانما كان هناك لذلك أكثر من مكان .

ولقد رصد (ابن اياس) مكان الاحتفال هذا وحدده بالمدرسة المنصورية الكامنة في (بين القصرين) بالقاهرة ، خلال الأعوام ٩٢٠ و ٩٢٣ ، ومن عام ٩٢٥ حتى عام ٩٢٨ هجرية .

ففي عام ٩٢٠ هجرية قال (ابن اياس) : « ٠٠٠ » وأما في ليلة رؤية الهلال حضر القضاة الأربعة بالمدرسة المنصورية ، وحضر (الزيني بركات بن موسى) المحتسب (٩) فلما ثبتت رؤية الهلال وانفض المجلس ٠٠٠ » (١٠) .

وفي عام ٩٢٣ هجرية قال : « فلما كانت ليلة الرؤية ركب الزيني بركات بن موسى المحتسب من المدرسة المنصورية ، وقدامه الفوائيس موقودة و ٠٠٠٠٠ » (١١) .

وفي عام ٩٢٥ هجرية قال : « وفي يوم الخميس سلخ الشهر [شعبان] كانت ليلة رؤية هلال رمضان ، فتوجه قضاة القضاة الى المدرسة المنصورية التي بين القصرين ، وحضر القاضي عبد العظيم المحتسب ، فلما رأى الهلال وانفض المجلس ٠٠٠٠ » (١٢) .

وفي عام ٩٢٦ هجرية قال : « وفي ليلة الرؤية توجه القاضي بركات بن موسى المحتسب الى المدرسة المنصورية التي بين القصرين ، واجتمع القضاة الأربعة هناك ، فلم يثبت رؤية الهلال الا بعد العشاء » (١٣) .

وقال في عام ٩٢٧ هجرية : « وفي تلك الليلة ركب القاضي بركات بن موسى من المدرسة المنصورية بعد المغرب ، وقدامه المشاعل » (١٤) .

وقال في عام ٩٢٨ هجرية : « وفي يوم الأربعاء سلخ شعبان كانت ليلة رؤية هلال شهر رمضان ، فلم يحضر من القضاة أحد الى المدرسة المنصورية على جرى العادة » (١٥) .

واذا كان (ابن اياس) قد حدد المكان بالمدرسة المنصورية بمنطقة (بين القصرين) على مدى سنين غير قليلة ، فان (المقرئى) أشار الى مكان آخر تراهي فيه هلال شهر رمضان من قبل تلك التواريخ التي ذكرها (ابن اياس) في كتابه .

قال (المقرئى) في حوادث عام ٨٩٦ هجرية : « وفي ليلة الثلاثاء - الثلاثين من شعبان - تراهي الناس هلال رمضان ، فلم ير أحد الهلال مع كثرة عددهم ، فأصبح الناس على أنه آخر شعبان ، وأكلوا الى الظهر ، فقدم الخبر بأن الهلال رؤى ببليس ، فنودى بالامساك قبيل العصر » (١٦) !! .

ويؤكد لنا ذلك ما كتبه الرحالة العربي (ابن بطوطة) « فقد رصد حفلا لليلة رؤية هلال شهر رمضان بمدينة (ابيار) ، موقعها الآن على الخريطة مدينة (كفر الزيات) ، ففي عام ٧٢٧ هجرية قال عن احتفال هذا العام : « ولقيت بأبيار قاضيها (عز الدين المليجي) الشافعي ، وهو كريم السمائل ، كبير القدر . حضرت عنده مرة يوم الركبة (الرؤية) ، وهم يسمون ذلك يوم ارتقاب هلال رمضان » (١٧) .

(٩) قال (أحمد أمين) يعرف المحتسب : « وظيفة المحتسب كانت وظيفة كبرى في الدولة الى عهد قريب . كان يختار صاحبها من جمع بين العلم والوجاهة ، ووظيفته مراقبة الأسواق ومراعاة الأسعار والمصالح العامة ، فمن طفق في الكيل والميزان عاقبه ، ومن رفع السعر عاقبه » قاموس العادات والتقاليد - ص ٣٥٦ - مكتبة النهضة المصرية الطبعة الثانية .

(١٠) ابن اياس - « بدائع الزهور في وقائع الدهور » - ص ٣٩٧ ج ٤ - الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٤ .

(١١) المرجع السابق - ص ٢١١ ج ٥ .

(١٢) المرجع السابق - ص ٣١٢ ج ٥ .

(١٣) المرجع السابق - ص ٣٤٨ ج ٥ .

(١٤) المرجع السابق - ص ٤٠١ ج ٥ .

(١٥) المرجع السابق - ص ٤٧٠ ج ٥ .

(١٦) المقرئى - « كتاب السلوك في معرفة الدول والملوك » - ص ٨١٥ ج ٣ ق ٢ - مطبعة دار الكتب ١٩٧٠ .

(١٧) ابن بطوطة - « تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار » - ص ١٢٨ ج ١ .

الموكب (الحفل) من بين القصرين الى بيته الذى
فى باب النصر ، (١٩) .

ويختلف مكان انتهاء حفل ليلة رؤية هلال شهر
رمضان فى المدن والقرى عن مثيله فى قلب
العاصمة فى العصر المملوكى . ففي المدن يرأس
الحفل قاضى المدينة ، حيث يبدأ من داره ، وينتهى
بعد طوافه بداره كذلك .

**قال الرحالة (ابن بطوطة) فى وصف مسار
الاحتفال بليلة رؤية هلال شهر رمضان بمدينة
(ابيار - السابق الإشارة إليها ، عام ٧٢٧ هـ :**
« يجتمع فقهاء المدينة وجوؤها بعد العصر من
اليوم التاسع والعشرين لشعبان بدار القاضى .
ويقف على الباب تقيب المتعممين ، وهو ذو شارة
وهيئة حسنة ، فاذا أتى أحد الفقهاء أو الوجوه
تلقاه ذلك النقيب ، ومشى بين يديه قائلا : باسم
الله ، سيدنا فلان الدين (!) فيسمع القاضى ومن
معه ، فيقومون له ، ويجلسه النقيب فى موضع
بليق به ، فاذا تكاملوا هنالك ، ركب القاضى وركب
معه أجمعون وتبعهم جميع من بالمدينة من الرجال
والنساء والصبيان ، وينتهون الى موضع مرتفع
خارج المدينة ، وهو مرتقب الهلال عندهم ، وقد
فرش ذلك الموضع بالبسط والفرش ، فينزل فيه
القاضى ومن معه ، فيرتقبون الهلال ، ثم يعودون
الى المدينة بعد صلاة المغرب ، وبين أيديهم الشمع
والمشاعل والفوانيس ، ويوقد أهل الحوانيت
بحوانيتهم الشمع ، ويصل الناس مع القاضى الى
داره ، ثم ينصرفون . هكذا فعلهم فى كل
سنة ، (٢٠) .

٣ - المشاركون فى الاحتفال :

يضم الاحتفال فى العاصمة كل من :

- (أ) المحتسب : وهو أعلى سلطة فى الاحتفال .
- (ب) القضاة الأربعة : وهم يمثلون المذاهب
الاسلامية الأربعة وهى : الشافعية ، والمالكية ،
والحنفية ، والحنبلية .
- (ج) حامل الشموع الموقدة ، والفوانيس .
والمناجنيقات ، ومجامر البخور ، وكذلك
السقائين ، ولاعبى الأكرة أو (الكرة) .

اننا نستطيع من غير شك من خلال ما عرضنا
له من رصد تاريخى للمؤرخين (ابن اياس) ،
و (المقرئى) ، والرحالة العربى (ابن بطوطة)
أن نستنتج أن رؤية هلال شهر رمضان فى العصر
المملوكى فى مصر كانت تستطلع فى أكثر من
مكان ، سواء أكان هذا المكان فى العاصمة أو فى
غير العاصمة .

٢ - مسار الاحتفال بليلة الرؤية :

اتخذ مسار الاحتفال فى العاصمة فى العصر
المملوكى دائما نقطة بداية ثابتة ، وهى المدرسة
المنصورية بمنطقة (بين القصرين) - كما أشرنا
من قبل - أما نقطة نهاية الاحتفال فكانت دائما
عند بيت المحتسب ، وهو الممثل للسلطان فى هذا
الحفل الدينى .

وعندما كان يرأس الحفل المحتسب (الزينى
بركات بن موسى) فقد كان المسار يبدأ من
المدرسة المنصورية بين القصرين ، ثم الى
(المشاطين) الى (سوق مرجوش) الى
(الخشابين) الى (سويقة اللبن) الى بيت
المحتسب (الزينى بركات) نفسه . نستنتج ذلك
من وصف (ابن اياس) لمسار احتفال عام ٩٢٠
هجريه ، والذى قال فيه :

« ... ووقدوا (وأوقدوا) له الشموع على
الدكاكين ، وعلقوا له التناير والأحمال الموقدة
بالقناديل من المشاطين ، الى سوق مرجوش ،
الى الخشابين ، الى سويقة اللبن ، الى عند
بيته » (١٨) .

أما عندما كان يتغير المحتسب بآخر ، فكان
من الطبيعى أن ينتهى موكب ليلة رؤية هلال
رمضان عند بيت هذا المحتسب الجديد .

وحينما تصدر القاضى (عبد العظيم) المحتسب
موكب رؤية هلال شهر رمضان عام ٩٢٥ هجرية
تغير خط سير الاحتفال وانتهى الى بيته هو أيضا :
« فلما رأى الهلال ، وانفض المجلس قام القاضى
عبد العظيم وركب من المدرسة المنصورية ...
ومشت قدامه السقاءون بالقرب كما كان يصنع
بركات بن موسى المحتسب ، فاستمر فى هذا

(١٨) ابن اياس - « بدائع الزهور فى وقائع الدهور » - ص ٣٩٧ ج ٤ .

(١٩) المرجع السابق - ص ٣١٢ ج ٥ .

(٢٠) ابن بطوطة - « تحفة النظار » - ص ٢٨ ج ١ .

أما فى المدن فيضم الاحتفال كل من :

(أ) القاضى .

(ب) فقهاء المدينة .

(ج) نقيب المتعلمين .

(د) أهالى المدينة .

الليلة ، بحيث أن الميقاتية حكموا أحد نواب الشافعية ، فشكوا الناس فى ذلك ، وحصل لذكريا (غاية المقت) من الناس ومن ملك الأمراء . وما قاسى (ذكريا) خيرا بسبب ذلك ، (٢٢) .

هذا المقت الذى حصل من الناس لذكريا ولغير ذكريا من حكمهم علام يدل ؟!

ألا يدل ذلك على مدى حرص الشعب المصرى على صحة أداء ركن هام من أركان دينه ، وهو الصيام ، وألا يمس فى شيء من عقيدته الدينية الغراء ؟ أو أن هذه الحادثة تعد مجرد تنفيس عن كبت حبيس يخمش الصدر بظفر ، ناله التعليم من حاكم يرتدى عباءة الدين والدين منه براء ؟!

هذه مسألة للأمانة تحتاج الى بحث عميق أعمق من هذه الوقفة التى نقفها هنا فى عجلة على غير مهل . . . !

ليلة الرؤية فى العصر العثماني :

وصف المهندس والجغرافى والأثرى الفرنسى (ادم فرانسوا جومار)

Edme Francois Jomard

عضو الحملة الفرنسية على مصر فى الفترة بين سنتي ١٧٩٩ و ١٨٠١ ميلادية فى الجزء الثامن عشر من الطبعة الحديثة للطبعة الفرنسية الثانية من كتاب (وصف مصر) مؤلف ليلة رؤية هلال شهر رمضان فقال : « . . . ويبدأ رمضان مع ميلاد هلال هذا الشهر ، ويعلن عن ذلك موكب احتفالى يسبق بداية الشهر بيومين . ويتكون هذا الموكب من حشد كبير من الرجال ، يحمل بعضهم المشاعل وبعضهم الآخر يحمل عصى ، يقومون بأداء حركات مختلفة بها . ويفتتح سير الموكب آلاتية [جمع آلاتى] يمتطون ظهور الجمال ، يضربون كوسا معدنية ، بينهما يمتطى آلاتية آخرون ظهور الحمير ، ويضربون

كانت ليلة رؤية هلال شهر رمضان فى العصر المملوكى ينتظرها أغلب الناس على أحر من الجمر ، شوقا الى مجاهدة النفس مع مشاق الصيام ، على الرغم من مكابدة الجوع الذى فرضه الحكام قهرا عليهم طوال العام .

ومن تحصيل الحاصل فى ذلك العصر القول بأن الشعب المصرى المغلوب على أمره لم يكن يطبق تضارب آراء من يدهم الأمر عند تحديد بداية شهر الصيام العظيم . كان يتذمر ، ويرفض ، ويقلب الدنيا رأسا على عقب اذا ما حدث هذا التضارب ، وكأنما كان واقفا لحكامه المماليك (ينتظر لهم السقطة واللقطة) - على حد تعبير القول الشعبى الشائع . . . !

وصف (ابن اياس) ارتباكا حدث فى تحديد ليلة رؤية هلال شهر رمضان عام ٨٨٢ هجرية ، فقال : « . . . وفى رمضان وقع بعض اضطراب ، وسبب ذلك أن مضى الثلاثون من شعبان ولم ير الهلال ، فاكل غالب الناس فى أول يوم من رمضان ، فنادى القاضى الشافعى بالامسك ، فنار عليه العوام ، وقصدوا الاخراق به (!) ، فثبت برؤية الهلال قرب الظهر ، ولكن فطر غالب الناس فى ذلك اليوم ، (٢١) .

ولم تكن تلك الحادثة هى الوحيدة فى تاريخ الشعب المصرى مع حكمه المماليك فى تدمره العنيف ضد ممالكه ، فقد روى (ابن اياس) كذلك حادثة أخرى وقعت فى عام ٩٢٧ هجرية ، وجاء فيها : « . . . وفى شهر رمضان كان مستهله يوم السبت ، وكان الهلال عسر الرؤية على خمس درج ، وقيل أربع درج فى تلك

(٢١) ابن اياس - « بدائع الزهور فى وقائع الدهور » - ص ١٢٦ ج ٣ .

(٢٢) المرجع السابق - ص ٤٠١ ج ٥ .

(٢٣) جومار - « وصف مدينة القاهرة وقلمة الجبل » - ص ٣١٣ - ترجمة : أمين فؤاد سيد - مكتبة الحانجى

بالقاهرة - الطبعة الأولى ١٩٨٨ .

كذلك على الطبل ، أو يعزفون على بعض آلات النفخ الأكثر صخابة ، والتي يمكن أن نتصورها . ويأتى بعد ذلك رجال يرتدون لباسا أحمر ، وعلى رؤوسهم قلنسوات عالية ، متصل بها ثوب أبيض فضفاض يسقط على الظهر ومقدمة القلنسوة مزينة بالنحاس ، وهو لباس مشابه للباس الانكشارية ، ويختتم الموكب شيوخ ممتطين صهوة خيول مجللة بفخامة » (٢٣) .

وإذا كان هكذا وصف عين الغازى الفرنسى لمراسم الاحتفال بليلة رؤية هلال شهر رمضان فى القرن التاسع عشر ، فإن عينا أخرى انجليزية استطاعت أن ترصد نفس الظاهرة بعدها بحوالى ربع قرن من الزمان على أرض مصر ذاتها .

هذه العين الانجليزية هي عين المستشرق الانجليزى (ادوارد وليم لين)

قال (لين) واصفا : « تسمى الليلة التى يترقب فيها هلال رمضان ليلة الرؤية ، فيذهب نفر من الناس عصر اليوم السابق ، أو قبل ذلك ، ليقضوا بضعة ليال فى الصحراء ، حيث يصفو الجو خاصة ، لرؤية الهلال الجديد . إذ أن الصيام يبدأ فى اليوم التالى لرؤية الهلال ، فإذا تعذرت رؤيته بسبب السحب ، بدأ الصوم عندما يتم شعبان ثلاثين يوما . وتكفى شهادة المسلم الواحد أنه رأى الهلال لإعلان الصيام » (٢٤) .

ويصف المستشرق الانجليزى المظاهر الاحتفالية التى كانت تواكب هذا الاحتفال الدينى الشعبى ، فيقول : « فى مساء ذلك اليوم يسير موكب المحتسب ، ومشايخ الحرف المتعددة الطحانيين ، والخبازين ، والجزارين ، والقصابين ، والبدايين ، وباعة الفاكهة ، ومعهم بعض أعضاء آخرين من هذه الحرف ، فرق من الموسيقيين ، وعدد من الفقراء ، يتقدمهم أو يتخللهم فرق من الجنود ، من القلعة الى مجلس القاضى ، وينتظرون هناك عودة أحد المرسلين لرؤية الهلال ، أو شهادة أى مسلم آخر على أنه رآه ، وتزدحم الشوارع التى يمر بها هذا الموكب بالمشاهدين على الجانبين . وجرت العادة فى هذا الموكب على

أن تقاد خيول مسرجة بأجمل السروج . غير أن الموكب المدنى والدينى استبدل بأكثره عرض عسكري تافه . ويتكون موكب ليلة الرؤية الآن من مشاة النظام خاصة . ويتقدم حاملو المشاعل كل فرقة من الجنود ويتبعونها ، لينيروا لهم الطريق عند العودة ، ويتلوهم شيخ حرفه ما وآخرون من أتباعه وعدة فقراء يصيحون طوال الطريق : (الصلاة الصلاة . . صلوا على النبى عليه السلام) ، ويفصل كل فرقتين أو ثلاث فاصل عدة دقائق . ويختتم المحتسب وتابعوه الموكب . وعندما يصل خبر رؤية الهلال الى مجلس القاضى ، يقسم الجنود والمجتمعون الآخرون أنفسهم الى عدة فرق ، تعود احداها الى القلعة ، ويجول الآخرون فى الأحياء المختلفة صائحين : (يا أمة خير الأنام . . صيام صيام) ، وعندما لا يرى القمر هذه الليلة ، يخبر الشعب بهذا القول : (غدا فى شهر شعبان . . فطار فطار) ويقضى الناس على العموم شطرا كبيرا من الليل (عندما يعلن بدء الصيام فى الغد) فى الأكل والشرب والتدخين ، ويتجهجون كما يتجهجون عادة عندما يخلصون فى شقاء صيام اليوم . ويضاء داخل المساجد هذه الليلة كما تضاء فى الليالى التالية ، وتعلق المصابيح عند مداخل المساجد وفوق شرفات المآذن .

وإذا كانت عيون الأجانب قد استطاعت أن ترصد ظاهرة الاحتفال بليلة رؤية هلال شهر رمضان ، بعناية واهتمام فى العصر العثمانى ، فإن عينا أخرى مصرية استطاعت بدقة ومهارة شديدين أن ترصد هذه الظاهرة الاحتفالية مرات عدة متتالية . هذه العين المصرية هي عين (عبد الرحمن الجبرتى) الشيخ المؤرخ الشاهد على عصره .

ذكر (الجبرتى) أحداث هذه الظاهرة الاحتفالية الدينية الشعبية عند أعوام ١٢١٣ و ١٢١٥ و ١٢١٦ و ١٢١٧ و ١٢١٨ و ١٢١٩ و ١٢٢٠ و ١٢٢٢ و ١٢٣٢ و ١٢٣٦ هجرية ، فقال - على سبيل المثال - فى أحداث شعبان

(٢٤) ادوارد وليم لين - « المصريون المحدثون - مشاغلهم وعاداتهم » - ص ٣٩٩ - ترجمة : عدلى طاهر نور - دار النشر

للجامعات ١٩٧٥ .

ان القاء نظرة شاملة على ظاهرة الاحتفال بليلة
رؤية هلال شهر رمضان في العصر العثماني .
من خلال ما سجله للتاريخ كل من الفرنسي
(ادم فرانسوا جومار) ، والانجليزى (ادوارد
وليم لين) ، والمصرى (عبد الرحمن الجبرتي) ،
وبمقارنتها بمثيلتها التى سبقتها فى العصر
المملوكى سيضع بين أيدينا عدة تغيرات ثقافية
ألت بالظاهرة على مدار السنين ، ومن أهم هذه
التغيرات الثقافية : -

١ - ظهور عنصر الموسيقى فى المواكب
الاحتفالية فى العصر العثماني ، الأمر الذى لم
يكن موجودا من قبل فى العصر المملوكى .

٢ - مشاركة مشايخ الحرفيين فى مواكب
ليلة الرؤية كل عام فى العصر العثماني ، بشكل
يشخص المهن الشعبية داخل الاحتفال ، فى حين
اقتصر الأمر فى العصر المملوكى على مشاركة
طوائف شعبية لها وجود لازم وحيوى فى
الاحتفال ، كالمشاعلية لانارة الطريق ، والمبحرنية
لاطلاق البخور على المحتفين ، والسقائين لارواء
ظمأ الناس المشتد عليهم عند الازدحام للفرجة
والمشاركة فى طقوس الاحتفال .

٣ - دخول فرق نظامية عسكرية ضمن مكونات
عروض الاحتفال بليلة الرؤية فى العصر
العثماني ، فى حين لم يشر الى وجود مثل هذا
التقليد مؤرخو العصر المملوكى من قبل ولا المحوا
اليه من قريب أو بعيد .

٤ - الاحتكام الى قواعد الحساب والقوانين
الأجنبية فى استطلاع هلال شهر رمضان فى
العصر العثماني ، عندما تتعذر الرؤية وتتضارب
الأقوال ، وكمثال لذلك ما ذكره (الجبرتي) فى

عام ١٢١٣ هجرية الموافق فبراير ١٧٩٩ ميلادية:
« ... وفى سادس عشرينه نادوا للناس بالأمان
وفتح الأسواق ليلا فى رمضان حكم المعتاد ...
وفيه عرض (حسن أغا محرم) المحتسب لسارى
عسكر أمر ركوبه المعتاد لاثبات هلال رمضان .
فرسم له بذلك على العادة القديمة ، فاحتفل
لذلك المحتسب احتفالا زائدا ، وعمل وليمة
عظيمة فى بيته أربعة أيام ، أولها السبت ،
وآخرها الثلاثاء ، دعا فى أول يوم العلماء والفقهاء
والمشايخ والوقاجلية وغيرهم ، وفى ثانى يوم
التجار والأعيان ، وكذلك ثالث يوم ، ورابع يوم
دعا أيضا أكابر الفرنساوية وأصاغرهم . وركب
يوم الثلاثاء بالآبهة الكاملة زيادة عن العادة وأمامه
مشايخ الحرف بطبولهم وزمورهم ، وشق
القاهرة على الرسم المعتاد . ومر على قائمقام
وامير الحاج وسارى عسكر بونايرته . ثم رجع
بعد الغروب الى بيت القاضى ببيت القصرين ،
فأثبتوا هلال رمضان ليلة الأربعاء . ثم ركب من
هناك بالموكب وأمامه المشاعل الكثيرة والطبول
والزمرور والنقاير والمناداة بالصوم وخلفه عدة
خيالة عارية رهوسهم وشعورهم مرخية على
أفقيتهم بشكل بشع مهول » (٢٥) .

وفى عام ١٢١٥ هجرية لم يذكر لنا (الجبرتي)
شيئا جديدا فى هذا الاحتفال سوى انه تكلف
خمسین ألف درهم (٢٦) .

وفى العام التالى ١٢١٦ هجرية يذكر لنا
(الجبرتي) انه خيف من عريضة عسكر الاحتلال
فألقى من الاحتفال مراسمه الاحتفالية ، وان
اقتصر على ذهاب الكتخدا ، الذى ناب عن
المحتسب فى الذهاب الى المحكمة لاثبات رؤية
هلال رمضان فى هذا العام ، ومن ثم المناذاة
بحلول شهر رمضان فى اليوم التالى (٢٧) .

(٢٥) عبد الرحمن الجبرتي - « عجائب الآثار فى التراجم والأخبار » - ص ٢٤٨ ج دار الجليل - بيروت - بدون

تاريخ .

(٢٦) المرجع السابق - ص ٤٠٥ ج ٢ .

(٢٧) المرجع السابق - ص ٥٠٩ ج ٢ ، ويمكن الرجوع الى ما ذكره (الجبرتي) بخصوص استطلاع هلال شهر رمضان
عام ١٢١٧ هجرية من ٥٤٨ ج ٢ ، وعام ١٢١٨ هجرية ص ١٦٣ ج ٢ ، وعام ١٢١٩ هجرية ص ٣٦ ج ٣ ، وعام ١٢٢٠ هجرية
ص ٩٣ ج ٣ ، وعام ١٢٢٢ هجرية ص ٢٢٢ ج ٣ ، وعام ١٢٢٣ هجرية ص ٥٦٢ ج ٣ ، وعام ١٢٣٦ هجرية ص ٦٢٨
ج ٣ ، ويلاحظ أن هناك عددا من السنوات لم يقف عندها الجبرتي لذكر استطلاع شهر رمضان فيها ، مثل
أعوام ١٢١٤ ، و ١٢٢١ ، والفترة من ١٢٢٣ حتى ١٢٣١ ، ومن الفترة ١٢٣٣ حتى ١٢٣٥ هجرية .



ليلة الأحد وشهدوا أنهم رأوا هلال شعبان ليلة الجمعة ، فقبله القاضي ، وحكم به تلك الليلة على أن ليلة الجمعة التي شهدوا برؤيته فيها لم يكن للهلال وجود البتة . وكان الاجتماع في سادس

عام ١٢١٧ هجرية عندما قال : « عملت الرؤية ليلة الأحد وركب المحتسب ومشايخ الحرف على العادة ، ولم ير الهلال ، وكان غيما مطبقا ، فلزم اتمام عدة شعبان ثلاثين يوما ، فانتصب جماعة

أظهر أن الحفل الدينى لصيق بمركز السلطة والسلطان ، فيزداد بذلك رصيد محبة أولى الأمر فى قلوب رعاياهم من المسلمين ٠٠ !

هذه التغيرات الثقافية التى آلت بظاهرة (ليلة رؤية هلال شهر رمضان) بكل أبعادها التراثية الشعبية تعد أمرا طبيعيا لمدى مجارة الظواهر الفولكلورية أيا كانت لتغيرات عصورها، وسعة أفقها ، ومرونتها المتحركة فى تلبية احتياجات جماعاتها الانسانية التى تتطلبها

ليلة الرؤية فى العصر الحديث :

من أصدق من وصف ليلة الرؤية فى العصر الحديث كان الأستاذ (يحيى حقى) . قال فى كتابه « من فيض الكريم » واصفا إياها وموكبها الشعبى الذى رآه بنفسه وبهره : « فى مقدمة الموكب موسيقى السوارى ، يبهرننا ضارب الطبله المغلفة بجلد فوق حصانه ، ونقول فى سرنا (كيف يقود حصانه دون أن يمسك بلجامه) ، ثم تأتى شلة من المشاة فتدمع عيوننا ونحن نحس لرؤيتهم بالعزة والمتعة ، ثم ٠٠ ثم ٠٠ يا للفرحة موكب أرباب المهن الشعبية ، المعلم وحده فى تلاميذه وأولاده . ها هم النجارون فى أيديهم المقسمة يمشى مشية البطل وراءه صفوف من أقواسهم ، وها هم مبيضو النحاس قد تحزموا كأنما على استعداد لدعك الألوان بأقداهم فى رقصة تشبه رقص حلقات الذكر ، وأخيرا ها هم الحلاقون . ولكن ماذا تظنهم يفعلون ، ركب نفر منهم (عربية كارو) فى يد واحد منهم فردة حذاء قديمة - برطوشة - يتصنع أنه يحلق بها ذقن زميل له غارقة فى رغاوى الصابون ولا يابه لمحاولاته الزوغان من هذا السلاح العجيب . كان لكل مهنة رباطها وتقاليدها ومعلمها الذى يشهد للصبى ببلوغ مرتبة الأستاذ فيحق له الاستقلال فى عمله ، ينسى الصبى يومئذ من حلاوة الفرح ما أصابه من ضرب وعذاب على يد من كان يتدرب على يديه . تؤلف بين الجميع تلك الدلية هزة

ساعة من ليلة الجمعة المذكورة بإجماع (الحساب والدساتير المصرية والرومية) على أنه لم ير الهلال ليلة السبت الا حديد البصر فى غاية العصر ، (٢٨) .

٥ - كان الناس يتذمرون ويشيرون القلائل والشغب والفوضى حينما تتضارب الآراء عند عدم ثبوت رؤية هلال شهر رمضان ، ثم الرجوع عن ذلك وثبوتها فى العصر المملوكى . أما فى العصر العثمانى فلم يشر المؤرخ (عبد الرحمن الجبرتى) الى أى تدمير من أى نوع ، تكون قد أحدثته العامة بسبب هذا التضارب ، على الرغم من حدوث هذا التضارب فى عامى ١٢١٧ ، و ١٢٢٢ هجرية ، كما ذكر (الجبرتى) ، ولكن الأمر مر بهدوء وسلام وكان شيئا لم يكن ٠٠ !

٦ - كان استطلاع هلال شهر رمضان بالقاهرة فى العصر المملوكى يتم فى المدرسة المنصورية بمنطقة (بين القصرين) كما حدد (ابن اياس) ذلك ، أما فى العصر العثمانى فلم يذكر أحد مكان استطلاع الهلال سوى المستشرق الانجليزى (ادوارد وليم لين) وحده دون غيره ممن تناولوا هذه الظاهرة بالعرض ، فلقد أخبرنا بأنه « يذهب نفر من الناس عصر اليوم السابق ، أو قبل ذلك ، ليقضوا بضع ليال فى (الصحراء) ، حيث يصفو الجو خاصة ، لرؤية الهلال الجديد » ، (٢٩) .

ولم يفسر لنا المستشرق الانجليزى أو يوضح كنه هذا المكان الذى بالصحراء ، والذى كان يقصدونه من كانوا يقومون برؤية واستطلاع هلال الشهر الفضيل .

٧ - انفصل مكان نقطة بداية الاحتفال بليلة الرؤية عن مكان استطلاع الهلال فى العصر العثمانى . فبدلا من بدء الاحتفال من المدرسة المنصورية بمنطقة (بين القصرين) فى العصر المملوكى انتقل مكان بدء الاحتفال الى القلعة فى العصر العثمانى ، وقد حدث هذا التغير نتيجة

(٢٨) المرجع السابق - ص ٤١٨ ج ٤ .

(٢٩) ادوارد وليم لين - « المصريون المحدثون ٠٠٠ » - ص ٣٩٩ .

دينية فلا يصدر منهم فى هذا الموكب فعل عن
زيف وافتعال ، .

وبمرور الأيام والليالى خبا وضمير ومن ثم .
تقلص الاحتفال الشعبى والرسمى بليلة رؤيه
هلال شهر رمضان رويدا رويدا ، وأصبح
محدودا فى صورة رسمية فى ملف أرشيف
المراسم الحكومية ، وظل فترة على هذا النحو الى
أن أعادته الحكومة المصرية نابضا بالحياة فى أواخر
شعبان سنة ١٣٧٤ هجرية - الموافق ابريل
سنة ١٩٥٥ بموكب شعبى ورسمى (٣٠) .

ومع فعل عوامل التحررية الزمنية فى الظواهر

الفولكلورية ، ولأنها ظاهرة فولكلورية تخضع
لقانون الزمن المتغير ، بقى لنا من ليلة رؤية هلال
شهر رمضان موكب شعبى احتفالى يتيم ، يطوف
مرة من كل عام بين جامع (أحمد بن طولون)
ومسجد (السيدة زينب) ، فى ليلة الجمعة
الآخيرة من شعبان ، وبقيت لنا كلمة فضيلة
الامام المقتدى عن استطلاع الهلال ، عبر سماعات
الراديو وشاشات التليفزيون ، واحتفالات أجهزة
الاعلام بهذه المناسبة .

وأخيرا ، يبقى فى موروثنا الشعبى تعبير
بسيط لم يمس بعد ، نردده منغم الايقاع
اللفظى : « هل هلاك شهر مبارك » .



المسحراتي

(دراسة ميدانية)

سميح شعونه



ببلة تاريخية عن السحور والمسحراتي

الكتاب أكلة السحور ، ، وأكد الرسول على السحور ورغب فيه لو بشربة ماء ، فيقول : « السحور بركة فلا تدعوه ولو أن أحدكم تجرع جرعة ماء ، فإن الله وملائكته يصلون على المتسحرين » .

وقد اختلفت طريقة التسحير لايفاظ النائمين للسحور ، من زمن الى زمن ، ففي عهد الرسول صلى الله عليه وسلم كان بلال بن رباح رضى الله عنه يقوم بمهمة التسحير بصوته العذب الجميل ، وكان

الرسول يقول : « ان بلالا ينادى بليل فكلوا واشربوا حتى ينادى ابن أم مكتوم » ، فيمسكون عن الطعام والشراب وكافة مبهلات الصيام ، ويستحب أن يكون السحور قرب الفجر ، كما كان يفعل الرسول صلى الله عليه وسلم ، فقد روى زيد بن ثابت ، قال « تسحرنا مع رسول الله ثم قمنا الى الصلاة » فقال أنس بن مالك يسأل زيد : « كم بين الأذان والسحور ؟ قال : قدر خمسين آية » .

في بداية فريضة الصوم لم يكن هناك سحور ، فقد كان الطعام والشراب ومقاربة النساء ، حراما بعد صلاة العشاء ، وكذلك لمن أفطر ونام ، حتى لو استيقظ قبل الفجر ، فإنه يظل صائما حتى اليوم التالي ، ولو نام قبل أن يفطر ، كما حدث لأحد الأنصار وكان صائما ، ويعمل طول يومه في أرضه ، فلما حضر الإفطار أتى امرأته فقال : هل عندك طعام ؟ قالت : لا ، ولكن سأطلق فأجلبه لك ، فلما عادت وجدت أن النوم قد غلبه ، فأصبح صائما ، فأجهد ذلك جهدا شديدا حتى غشى عليه ، فحفف الله عن المسلمين وشرع لهم إباحة الطعام والشراب ومقاربة زوجاتهم حتى مطلع الفجر وحينذاك أصبح هناك ما يسمى بطعام السحور ، وبذلك أباح الله للمسلمين ما لم نجده عند أهل الأديان السابقة ، كما يوضح ذلك رسول الله صلى الله عليه وسلم حين يقول :

« ان فصل ما بين صيامنا وصيام أهل

حاولنا تتبع أصحاب ذلك التقليد لتتعرف على المهن الأصلية التي تساعدهم على متطلبات الحياة على مدار العام .

يشير البعض الى أن بعض من قام بالتسحير في بورسعيد منذ أكثر من خمسين عاما كان متطوعا لا يؤجر ، اذ أنه لم يكن في حاجة الى ذلك الأجر وانما كان يبتغي مرضاة الله ، ويعتبر قيامه بهذا الدور لونا من ألوان الخير ينبغى على كل قادر على فعله أن يفعله . « كانت فيه ناس بتسحر لله ، ناس مبسوسة ومعروفة فى الحى ، بتكسب ثواب » (١) .

هذا بالنسبة للمتطوعين واعتبار أن ما يقومون به عادة لا تنقطع ، وبالإضافة اليهم كان هناك المرتزقون وأغلبهم من الفقراء الساعين للرزق فى شهر تكثر فيه الحيرات والخيرين ، وكان بعضهم فى خدمة المساجد ، والبعض الآخر فى أعمال الدفن وخدمات الجنائز ، ويشير محمد عبد القادر الى أن أغلب المسحرين فى ذلك الوقت كان يعمل فى غير أيام رمضان بائع « سريح » أى متجول .

بالإضافة الى أولئك هؤلاء الذين رغبوا فى المهنة لما فيها من مفردات قولية غنائية تتفق وما لديهم من ميل نحو هذا اللون من الأداء الفنى .

٢ - العلاقة بين المسحراتى وزبائنه ..

نستطيع القول بأن من قام بالمهنة متطوعا كان يختار زبائنه من أقاربه وأصدقائه وأهل حارته مثلا ، أما المرتزقون فكان لكل منهم زبائنه المعجبين بأسلوبه فى التسحير واعتادوا عليه ، وكانت العلاقة بينهما تتعدى الايقاظ لتصل الى حدود الاستحسان والتحسين ، بمعنى أن الشكل الفنى الذى كان يتبعه كل مسحر فى ايقاظ زبائنه ، أنتج لونا من ألوان الاستجابة لمنتجه الفنى والانصات له واستحسان الطيب منه ، وطلب تكرار حكاية بعينها ، الأمر الذى دفع

فيكون سحور الرسول صلى الله عليه وسلم قريبا من الفجر بحيث يفرغ منه وقد بقى على الفجر نحو عشرين دقيقة .

واذا كان التسحير بالآذان فى عهد الرسول ، فقد تغيرت طريقته بعد ذلك ، ففي عام ٢٣٨ هجرية كان ولاية مصر يذهبون الى جامع عمرو بن العاص فى مصر القديمة سيرا على الأقدام من مدينة العسكر وهم ينادون للسحور ، وقد سن هذه السنة والى مصر « عنيسة بن اسحاق » .

وفى العصر الفاطمى كان يؤذن على المساجد للسحور ، وفى أواخر العصر الفاطمى ظهر (ابن نقطة) - ٥٩٧ هـ) الذى كان يسحر الناس ، واخترع « القوما » لذلك ، والقوما فن شعري شعبي له تقاليده الفنية الخاصة .

وراحت طائفة المسحرين بعد ذلك تتفنن فى الأناشيد والأزجال وتؤديها وفق مرور أيام الشهر الكريم ، فيها وعظ وحث على الصيام والقيام والتوبة والصدقة ، بالإضافة الى الدعوة الى تناول السحور وشرب الماء قبل موعد الامساك ، ومما كانوا يقولونه :

أيها النوام قوموا للفلاح
واذكروا الله الذى أجرى الرياح
ان جيش الليل قد ولى وراح
وتدانى عسكر الصبح ولاح
اشربوا عجلي فقد جاء الصباح

وفى القرن الثامن الهجرى كانت القناديل تعلق فوق المآذن ، لتحدد للناس مواعيد السحور والامساك ، فاذا كانت هذه القناديل مضاءة كان موعد السحور باقيا ، واذا أطفئت كان ذلك إيذانا بأن الفجر قد اقترب .

المسحراتى فى بورسعيد

١ - بين المهنة الموسمية والعادة التطوعية ..

التسحير كمهنة ليس لها صفة الاستمرار بحيث تكون مصدر عيش للقائم بها ، لذلك

(١) أحمد عبد الهادى - شريط تسجيل كاسيت فى ١٧/١٢/١٩٨٨ . بورسعيد .

(٢) رجب حسن بدوى - شريط تسجيل كاسيت فى ١٢/١٢/١٩٨٨ - بورسعيد .

المجيد من المسحراتية ، وأصحاب الفهم الفنى للأقوال المصاحبة للتسحير للسعى نحو التحسين والاضافة ، بحيث تجذب ابداعاتهم القولية مزيدا من الاستحسان ومزيدا أيضا من الزبائن ومن ثم من الخير فى شهر الحيرات .

يقول رجب حسن بلوى ، الشهير « بأبو حسن » نسبة لأكبر أبنائه : -

- « الزبون يجيلى من قبل شهر رمضان ، ويقوم جابيل ورقة كده ويقوللى هتيجى تسحر فلان وفلان وفلان فى البيت الفلانى فى الحته الفلانية » .

- « أنا كان عندى فى شارع الأمين والسواحل راجل اسمه « نصر الكتبى » ، كان مقاول حديد ، كان عندى سبع أسر فى البيت الى هو فيه ، تعرف لما كنت أروح أسحر نصر الكتبى ، كانوا ينزلوا لى البنات ، الى معاهم ملابس والى معاهم فستق ، والى معاهم شكلتات ، ويحطوا فى جيوبى ، ويدونى فلوس ، والنبي تقول لنا القصة الفلانية ... آه أقول لهم ، أديلهم كلمتين منها من الى همه نفسهم فيه » .

- « العيال كانوا يمشوا ورايا كثير وليا أصحابى رجاله ، كانوا يمشوا معايا » .

- « فيه بيوت أعديها لأنها مهياش زبائنى ، وفيه زبونين ليا فى البيت ده ، وفيه زبونين لواحد مسحراتى زى فى البيت نفسه ، الى ييجى قبل الثانى يقف يسحر وزميله يستناه ، يروح ياخذ بيت ولا حاجة ، على مدة ما يخلص ييجى يسحر زبائنه » .

- « قصة الجمجمة كذمت مركبها جديد ع التسحير ، هيه مبتتقالش ف التسحير ، هيه لها طريقة غير كده ، قدرنا نمشيها ع التسحير » .

وكما أسلفنا فان تلك العلاقة التى كانت تدفع نحو مسح بعينه دون الآخرين ، وحرية الاختيار من بينهم دون الالتزام بمسحر معين لى معين أو لشارع أو حارة أو فئة أو أصحاب مهنة ، هذه العلاقة ساهمت بشكل مباشر فى المنافسة بين

« المسحراتية » ، بحيث يحتفظ كل منهم بأحسن ما سمع من سابقه فى المهنة ، بل ويضيف كما فعل « أبو حسن » وأضاف مما سمع من حكايات الشاعر متمثلة فى حكاية « الجمجمة » بالاضافة الى رصيده مما حفظ عن سبقه فى التسحير ، ولا نستطيع بالطبع أن نضع فى كفة الاجادة كل الأثقال للاستحواذ على أكثر عدد من الزبائن ، فلا يمكن تجاهل حرص الغالبية على عدم تغيير المسحراتى الذين اعتادوا عليه ، حرصا منهم على العادة ذاتها أكثر من حرصهم على شخص المسحراتى ، وانقطاع العادة فى المعتقد الشعبى فال سىء ، بالاضافة أيضا الى العطف على « المسحر » باعتباره من الفقراء الذين تجوز عليهم الصدقة ، اللهم الا اذا ساهمت المنية أو توقف المسحر ذاته عن التسحير ، هنا تكون الحرية فى الاختيار للزبون وتنطلق من اعتبارات عدة ، تتفق وفهم ذلك الزبون لدور المسحراتى والعلاقة بينهما ، وقد تصل هذه العلاقة حد التلقى والالتقاء الفنى ، وقد تنتهى عند البعض دون أن تتجاوز حدود الايقاظ فقط ، لكننا نستطيع القول أن الغلبة فى أكثر الأحيان كانت لصالح العلاقة الفنية .

يقول أحمد عبد الهادى مشيرا الى ما أسلفنا : - « المسحراتية كانوا يختلفوا عن بعض .. لو كنت عايز واحد يسحرنى السنة دى نقوله احنا (هنوضبك) (١) أو (هنرتبك) (٢) تعمل حسابك تسحرنا السنة دى .. ولو كان فيه واحد تانى كان ييجى يسحرنى مقدرش أكسر بخاطره .. ييجى برضه ، فيه ناس كان يسحرها اتنين وتلاته مسحراتية » .

ويعترض محمد عبد القادر فيقول أن المسحراتية كانوا يتخصصون فى أحياء بعينها ، ولكل حى المسحراتى الخاص به ، بل أنه يضيف أن مسألة التسحير كانت تختلف من حى الى حى ، فهناك مسحراتى حى الصيادين ، ومسحراتى الصعايدة ، ومسحراتى المهن الأخرى من بحرية وبمبوطية الى آخره من المهن والأحياء .

ونستطيع القول أن ذلك النوع من الانتشار لبعض المسحراتية فى تجاوز أحيائهم ربما عاد الى

(١) هنوضبك : أى يواطىء على تسخير طول شهر رمضان .

(٢) هنرتبك : أى يأتهم بشكل يومى مرتب .

اجادتهم وتجديدهم للفنون القولية المصاحبة للتسحير مما جذب اليهم العديد من زبائن الأحياء الأخرى ، وكما اشرنا الى أن ذلك الانجذاب لم يكن فى كثير من الأحيان على حساب مسحر الحى ، بل مضافا اليه .

٣ - المسحراتى بين الأمس فى القاهرة واليوم فى بورسعيد :

كان المسحراتى فى بورسعيد يتبع نظاما يسير عليه أثناء قيامه بالتسحير ، هذا النظام كان الاعتقاد الأول أنه نظام خاص بمدينة بورسعيد ، قد أخذ عن النظام الذى كان يسير عليه المسحراتى فى دمياط ، وذلك لأن أغلب الاخباريين أجمعوا على أن « المسحراتية » كان معظمهم ينتمون الى دمياط . الا أننا لاحظنا أن هذا النظام أقرب ما يكون الى ما اتبعه المسحراتى فى القاهرة قبل انشاء بورسعيد بما يقرب من ثلاثين عاما . حيث أن « ادوارد وليم لين » فى كتابه « المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم » الذى أتم كتابته فى عام ١٨٣٤ يقول « فى السادس والعشرين من ديسمبر عام ١٨٣٤ ، بلغت اقامتى فى مصر سنة كاملة وبدأت الآن فى تدوين نصوص مؤلفى عن المصريين المحدثين » (١) .

ويتعرض « لين » لشكل التسحير فى القاهرة فى ذلك الوقت فيقول :

« فى كل ليلة من ليالى رمضان يجول المسحرون ليقولوا أولا كلمة ثناء أمام كل منزل يستطيع صاحبه أن يكافئهم ، وفى ساعة متأخرة يجولون ليعلنوا وقت السحور . ولكل « خط » أو قسم صغير فى القاهرة مسحر . ويبدأ المسحر جولاته بعد الغروب بساعتين تقريبا (أى بعد أداء صلاة العشاء) ، ممسكا بشماله طبلا صغيرا يسمى « بازا » أو « طبلة المسحر » وييمينه عصا صغيرة أو سير من الجلد يضربه به ، ويصحبه غلام يحمل قنديلين فى اطار من الجريد ويقفان أمام منزل

كل مسلم غير فقير ، فى كل مرة يضرب المسحر طبلة ثلاث مرات ، ثم ينشد قائلا : عز من يقول ، لا اله الا الله ، ثم يضرب بالطريقة نفسها ، ويضيف قائلا : محمد الهادى رسول الله ، ثم يعود الى ضرب طبلة ويواصل كلامه ، وأسعد ليالك يا فلان مسميا صاحب المنزل ، اذ أنه يستفهم من قبل عن أسماء سكان كل منزل ، فيحىي كلا منهم ، ما عدا النساء بالطريقة نفسها ، فيسمى أخوة سيد المنزل وأولاده وبناته الأبنكار قائلا فى الحالة الأخيرة : أسعد الليالى الى ست العرايس فلانه ويضرب طبلة بعد كل تحية ، وبعد أن يحيى الرجل أو الرجال يقول : ليقبل الله منه صلواته وصيامه وطيباته ويختم بقوله : الله يحفظك يا كريم كل عام .

وهو ينشد أمام منازل العظماء - فى أحوال أخرى أحيانا - بعد أن يقول : عز من يقول لا اله الا الله محمد الهادى رسول الله ، أغنية طويلة فى سجع غير موزون ، يبدأ فيها باستغفار الله ، ويصل على الرسول ، ثم يأخذ فى رواية قصة المعراج وغيرها من قصص المعجزات الماثلة ، ضاربا طبلة بعد كل ثانية ، ولا يقف المسحر على منازل الحزاني . ويتناول المسحر على العموم من منزل المتوسط الطبقة قرشين أو ثلاثة قروش أو أربعة فى العيد الصغير ويعطيه البعض مبلغا زهيدا كل ليلة . وكثيرا ما تعمد نساء الطبقة المتوسطة الى وضع نقد صغير - خمسة قضة ، أو من خمسة قضة الى قرش أو أكثر - فى ورقة ويقذفن بها من النافذة الى المسحر ، بعد أن يشعلن الورقة ليرى المسحر مكان سقوطها . فيقرأ الفاتحة بناء على طلبهم أحيانا ، أو من تلقاء نفسه ، ويروى لهم قصة قصيرة فى سجع غير موزون ، ليسليهن ، مثل قصة « الضرتين » وهى قصة مشاجرة امرأتين متزوجتين من رجل واحد . وبعض ما يرويه فى هذه المناسبات بذى ، ويستمتع اليه مع ذلك النساء فى المنازل الحسنة السمعة . وهو

(١) ادوارد وليم لين - المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم - ترجمة عدلى طاهر نور - الطبعة الثانية - القاهرة

أمر يدل على شدة التناقض في الخلق ، (١) ،

وإذا حاولنا اقتفاء أثر المسحراتى فى بورسعيد فى النصف الأول من القرن العشرين من خلال أحد الذين قاموا بالتسحير فى تلك الفترة « رجب حسن بلوى » لنعقد مقارنة بينه وبين نظيره فى القاهرة فى النصف الأول ولكن من القرن التاسع عشر ، ونتم تلك المقارنة بمسحراتى اليوم فى بورسعيد ، تلك المقارنة أو المقابلة بين الأنماط الثلاثة ، تشير الى مدى الاتصال والتواصل فى المجتمع المصرى ، بالإضافة الى مدى تأثير الثقافة الغربية بما تحمله من مفردات تكنولوجية على المسحراتى كتقليد ، وقدرة ذلك التقليد على الاستمرار .

والمسحراتى فى بورسعيد فى بداية القرن العشرين كان يتبع نظاما يسير عليه ، فيبدأ بعد منتصف الليل فى التسحير ويدق على « البازة » إحدى عشرة دقة ، هذه الدقات تسمى « تنبيه » أى أنه ينبه زبونه بقدومه اليه لايقاطه ، وبعدها يبدأ فى انشاد بعض من أبيات مسجوعه يطلق عليها « مديح » ، وهى بالفعل مدح فى رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ويفصل بين كل بيتين بأربع دقات على « البازة » ، وبعد هذا « المديح » يروى المسحر قصة مسجوعة ، وإذا كانت هذه القصة طويلة قسمها الى أجزاء وروى جزءا عند كل بيت ، وهو يتبع فى تقسيم القصة نوعا من التشويق لجذب مستمعيه لتابعته ، خالقا بذلك جوا من الفرجة ، ودائما ما ينهى هذا الجزء من القصة بهذا البيت .

(يا لى الكرم طبعك وحسك ينوم .. ينوم لنا حسك بطول الدوام) ، وهو دعاء لصاحب البيت ، ويلى ذلك « التحية » وهى لأهل المنزل الذى يقوم بتسحيره ، وهو دائما يعرف أسماء زبائنه جميعا ، بل ويعرف كذلك أسماء أبناء كل زبون وأهله

الموجودين معه فى البيت ، ليدكر هذه الأسماء مع بعض أبيات الدعاء وبما يتوافق مع آمال الأب أو الشخص نفسه فى الحياة ، وبالطبع يفصل بين كل بيتين مسجوعين أربع دقات على البازة ، وبعد أن ينهى تلك المقولة الثلاثية المكونة من المديح ثم التحية ينهى تحيته لزبونه بهذا الدعاء :

(أحياكم المولى الى كل عام .. وكل عام وانتوا الجميع طيبين)

وكما يشير عم « رجب » أن هذا الشكل من التسحير لا يحدث طول أيام الشهر ، كما أنه يقتصر كل ليلة على جماعة من زبائنه ، بحيث لا ينال كل زبون تلك الوقفة أكثر من ثلاث الى أربع مرات على مدار الشهر كله ، وهو يمر على عدد منهم ، يعقبه فى الليلة التالية عدد آخر ، الى أن ينهى زبائنه على مدار عشرة أيام أو أسبوع حسب عددهم ، أما بقية الزبائن فيقوم بتسحيرهم بشكل جماعى (أقف على أى قرنه « ناصية » وأقوم قايل للدفعه الى أنا مجيتش سحرهم الليلة) : -

وتوكل على الحى الذى لا يموت

وسبح بحمده ، وكفى به بذنوب عباده خبيرا ..

وتنبه يانايم وقوم ، وأذكر اسم ربك الكريم
الحليم الدائم ..

وقول لا اله الا الله محمد رسول الله ..

سحورك يا صايم ، قوم وحد الله ..

كما يشير الاخبارى أيضا الى أن للامساك مقولة يتولى هو أيضا قولها ليبين لزبائنه أن وقت الامساك عن الطعام قد حان .. كما يفرق بين التوحيد (المديح) فى آخر الشهر عن المديح فى نهايته ، والتوحيد فى نهاية الشهر يطلق عليه

« الوداع » أو « الختامه » وسنعرض لكافة الأشكال الأدبية المصاحبة للتسحير لاحقا .

وقد أشار « ادوارد لين » الى مثل تلك الأنواع من المديح والقصص والتحايا في النصف الأول من القرن التاسع عشر في القاهرة ، كما أفاد أن ذلك النوع من القصص الفكاهية - كان يطلب أدائه من المسحر ليجزى عليه في حينه ، وقد ثبت لنا استمرار هذا النوع والأنواع الأخرى من القصص الدينية والمديح حتى النصف الأول من القرن العشرين ، هذا الاستمرار الذى تلازم مع الانتقال الى بورسعيد ، ربما يكون كما أشرنا عبر دمياط .

هذا الحفاظ على التقليد والاحتفاظ به بدرجة طيبة من النقاء ، يشير الى دخول مؤثرات الحذف والاحلال فى القاهرة بشكل أكثر قوة وتأثيرا عن غيرها من محافظات مصر ، ولعلنا نستطيع القول أن احتفاظ « البورسعيدية » بهذا التقليد حتى عام ١٩٦٧ قبل التهجير ، يؤكد على خصوصية تلك الجماعة الوافدة وحرصها على مفردات هويتها وثقافتها فى مقابل ثقافة الغرب الماثلة أمام أعينهم فى حى الأفرنج ، خاصة أن ذلك التقليد يخص عقيدتهم ، التى هى أساس الحفاظ على الهوية فى مقابل العقيدة المختلفة والثقافة المغايرة . وليس معنى هذا بالقطع عدم التأثير بتلك الثقافات ، لكنه كان تأثرا تتفاوت درجته بمقدار ما يمثله الاعتزاز بعادة أو تقليد أو قيمة ، ولكون السحور والتسحير واحدا من أهم مفردات ثقافة المجتمع العربى المصرى بالذات ، ولكونه يخص شهر رمضان صاحب أعظم استقبال لدى الجماعة الشعبية فى مصر ، كان هذا التمسك بالتقليد والحفاظ عليه بهذا القدر من النقاء الذى حصلنا عليه .

ورغم أن « لين » لم يطالعنا بنفس ماحصلنا عليه من المفردات الفنية القولية للتسحير ، الا أننا تمكنا من خلال ما أورده « لين » عن المسحراتى أن نشير الى بقاء الأنواع التى ذكرها من قصص دينية وتحايا ومديح وأيضا القصص الفكاهية ، بحيث يمكن القول بأن ماحصلنا عليه فى بورسعيد

تكملة لما أشار « لين » اليه فى القاهرة قبل مائة وخمسين عاما ، ان قدرة ذلك التقليد على الاستمرار فى مواجهة الزمن والانتقال ، حتى أوائل القرن يقابله عدم قدرته على ذلك أمام الجهاز الساحر والخطير « التليفزيون » الذى لم يبق من التقليد غير ملامح باهته يمثلها الآن فى بورسعيد مسحراها المنتشر « كوريا » الذى يطلق على نفسه « كوريا البلوكامين » ويدور « كوريا » فى أوقات السحور ، دونما حاجة اليه ، فقد تحول الناس عن الاستماع والاستمتاع بمقولات المسحر الى الجهاز الساحر الذى أصبح يقوم بالمهمة ، بل وتفوق فيها بما لديه من وسائل التفوق المختلفة ، الأمر الذى دفع بالمجيدى والمبدعين من المسحرين بالتوقف عن التسحير حيث أن العنصر الدافع للإجادة والابداع قد توقف عن الاستماع والتلقى ، فبرز كوريا البلوكامين ليحذف من التسحير نوعا من الاسترزاق فى شهر تكثر فيه الحسنات . ويستخدم « كوريا » كى يلتفت اليه أو يشعر الناس بوجوده « تفرزان » كما تمسك زوجته كاسات نحاسيه ليملأ الشارع ضجيجا بايقاعهم دونما فن أو أصول ، وكما يقول أحمد عبد الهادى عنه « بيقول كلام ، لكن مفيش النظم بتاع زمان ولا الشعر بتاع زمان ، بيقول مثلا : قوم ياسى أحمد اتسحر بقى ... سخن اليه بقى واخلص قوام ... المدفع هيضرب بقى وبعدين هتعمل ايه ... آهو كلام رص طوب وخلص ، ... »

الأقوال الفنية للمسحراتى فى بورسعيد :-

١ - المديح ..

وكما سبق أن أشرنا الى أن « المديح » هو البداية التى يستهل بها المسحر عمله ويليه القصة ثم التحية ، وسنعرض الآن لبعض أشكال المديح التى تمكنا من رصدها من خلال « رجب حسن بدوى » آخر من بقى من أصحاب تلك المهنة ، ولا يزال يحفظ جانبا كبيرا مما أنشد من قبل ويجدر بنا أن نسجل أنه ترك ذلك النوع من الفن ليمارس فنونا أخرى مثل أغاني الضمة والسلمسية والموال ، تلك الأنواع التى - كما يقول - شدى بها أيضا على طول أيامه ، الأمر الذى يشير الى أن هذا الرجل قد مارس التسحير كلون من ألوان الفنون المتفقة مع ميولة الفنية

ومواهبه الأصيلة والمتأصلة فيه ، بحيث أصبح
من القلائل الذين أجادوا فى فنون السحير ومن
القلائل أيضا الذين احتفظوا فى ذاكرتهم بجميع
مفرداته القولية وحتى يومنا هذا •

والمدح – كما يقول – يكون على هذا النحو من
الاشكال : –

أ – يا قلبى زيد وامدح جمال النبى ••

- طه بن رame الهاشم الزمزمى
- وف الهجير جاتله الغزال والجمل
- والضب والتعبان ووخش الجبل
- لما ظهر نور النبى المكتمل
- تغشى البدورا (١) نور ضيا طلعتة
- تغشى البدورا كلها نور ضياه
- احمد رسول الله ختام لانييا
- يابخت من شاهد وجاور حداه
- وحج طيبه (١) والمقام واعتمر
- بالله ان زرت الحما ياحمام
- وطفت باركان الحما مسرعا
- بلغ سلامى عند باب السلام
- وقول سلام الله من عاشق
- اليك يامن كان تظله الغمام

ب – بديت باسم الله ابدى الكلام ••

- انى توكالى (٢) واعتمادى عليه
- يارب يقادر يامنشى الانام
- احسن وقوفى ياكريم بين يديك
- يارب قربنا بعفوك ورضاك
- اله السماء لم قصدت غير بابك
- ورحمتك يارب سبقت عذابك
- رب السماء لم تخيب فيك ظنى
- لاننى يارب قاصد جنابك

ياباعت الارزاق ياكتر العطا (٣) ••

ياحق يامعبود يامن للنوى فالق ••

وحق آياتك ياربى ودين الاسلام ••

آنا ما اعبد المخلوق وانت الخالق ••

يامصطفى يابشير ياغائت (١) المقصد ••

جرت الغزال والبعر واتقام لك المشهد ••

وابدا كلامى بمدحك يانبنى المطلوب ••

اكم مديقه (٢) تفرجها ع المكروب ••

ج – عرفات يقول للنبي لاسكن على بابك ••

واشاهدك يانبنى وابقى من احبابك ••

شار النبى ياجبل روح والزم اخطابك ••

لم يكمل الحج ياعرفات الا بك ••

يارب بالمصطفى يارب بكتابك ••

تغفر ذنوبى وتجعلنى من احبابك ••

كشفت خديجه على خد النبى نور ••

فرحوا الصحابه وقالوا شمعنا نور ••

لك جوز عيون يانبنى جل الذى صور ••

لولاك يازين لم كان القمر نور ••

د – ياقلبى زيد وامدح جمال النبى ••

طه بن رame الهاشم الزمزمى ••

الى فى مكه وف المدينه ربى ••

الزين جعلته ياكرام مكسبى ••

وف الهجير جاتله الغمام ظلتة ••

ه – يانائما مستغرقا فى المنام ••

قوم وحد الحى الذى لاينام ••

مولاك يدعوك الى بابہ ••

وانت مشغولا بطيب المنام ••

الحق صلاة الصبح فى وقته ••

والحق صلاة الخمس ويا الكرام ••

(١) البدورا : جمع بدر بمعنى قمر

(١) طيبة : يقصد بها المدينة المنورة

(٢) توكالى : توكل

(١) يا غائت : يا مفيت

(٣) العطا : العطاء

(٢) مديقه : ضيق

والمديح يتفق كل الاتفاق مع مناسبة شهر رمضان بوصفه شهرا مباركا له خصوصية دينية على خلاف كل شهور العام ، لذلك يتجه الى الرسول صلى الله عليه وسلم ويظهر في عمق العلاقة الروحية بين المتسحرين ومحمد بن عبد الله عليه الصلاة والسلام ، وكما سيتضح لنا فان المسحراتى بصفته الانشادية يعبر عن رأى الجماعة من خلال مايقول ، وتلك العلاقة يحافظ عليها كافة المبدعين الشعبيين أملين بذلك في رضا الجماعة وفي تلقيهم وتبنيهم لما يقولون .

وتبلغ الرؤية الشعبية لمذح الرسول في رقم (ج) قمة تصويرها وتصورها لجبل عرفات كواحد من أهم المقدسات الدينية ، وهو يتوسل الى النبي صلى الله عليه وسلم للبقاء الى جانبه ليستمتع برؤيته ، والاشارة هنا خفية لقدرة الرسول ، وقدره لدى المؤمنين به . هذه القدرة التي تجاوزت حدود التأثير البشرى لتصل الى الجماد ممثلا في جبل عرفات ، والاختيار هنا لجبل عرفات يوضح القدرة الشعبية على التمييز والتصوير ، فالجماد المختار لمخاطبة الرسول صلى الله عليه وسلم ليس كأي جماد ، لكنه جماد له صفات خاصة مقدسة تتوافق مع شخص الرسول ، وقدره وعظمته من خلال الرؤية الشعبية القادرة في أغلب الأحيان على التعبير المتميز ، كون هذا الابداع يمر دائما برؤى جماعية تتناوله بالتنقيح والتحسين حتى ينطبق على الموضوع الذي يعبر عنه في المناسبة التي يلقي فيها ويتناسب مع مفردات قيم ومثل ومعتقدات المتلقين له .

٢ - القصص :

وكما أشرنا أن هناك نوعين من القصص يلقيهما المسحر على المتسحرين النوع الأول القصص الدينية ، وتشمل أنواعا مختلفة من المعجزات التي ترتبط بالأنبياء والصحابة ، ويعد هذا النوع من القصص المقولة القصصية الرئيسية لكونها تناسب

في أحداثها مع روح شهر رمضان الدينية ، أما النوع الثاني فالقصص الفكاهية وهي مقولة قصصية ثانوية يطلب من المسحر في بعض الأحيان انشادها ، وستعرض لكلا النوعين بعد عرض كل منهما .

١ - القصص الدينية .

قصة الجمل

- ١ - كان النبي والصحابه جالسين صفين .
- ٢ - متجمعين بابن رامة سيد الكونين .
- ٣ - الا وآتاهم جمل ييكى بنمع العين .
- ٤ - قال السلام للنبي منى اليك يازين .
- ٥ - قاله عليك السلام يادى (١) الجمل مالك .
- ٦ - لابد ماجايلي تشكى من عيا حالك(٢) .
- ٧ - قاله يانبي آنا ماجيت الا لك .
- ٨ - م الى جرالى يانبي انبيك (٣) وآسالك (٤) .
- ٩ - يامصطفى لى حكاية تنكتب فى اوراق .
- ١٠ - بينى وبين صاحبى يا صفوة الخلاق (٥) .
- ١١ - أيام صبايا يانبي يازكى الاخلاق .
- ١٢ - كان عزمى تحت الحمول امشى ولم انق (٦) .
- ١٣ - كان لى خطاف الطريق امشى ولا ابالى .
- ١٤ - لو كانت حمولى حجارة لم كان على بالى .
- ١٥ - وكان ييجى صاحبى كل يوم ويشوفنى آنا مالى .
- ١٦ - يزيد عليقى يازين ويتوصى بجمالى .
- ١٧ - لمان ان آتانى العيا (٧) يانبي حملت .
- ١٨ - وبركت (٨) وضعفت بعد الفلدره والحيل (٩) .

(٢) عيا حالك : اعياذك وضعفك .

(٤) اسالك : أسالك .

(٦) لم أنق : لم أكل .

(٨) بركت : برك الجمل أى ومن وضعف .

(١) يادى : يا أيها .

(٣) أنبيك : أنباك .

(٥) الخلاق : الخلق .

(٧) العيا : المرض .

(٩) الفلدره والحيل : الشباب والقوة .

استنكار العلاقات المصلحية التي تخلو من كل
قيم الرحمة والوفاء .

وفى البيت رقم ١٦ اشارة الى أن صاحب
الجمال ليس جماله مما يوعز بأن العلاقة بين الجمال
والجمال تقف في مقابل علاقتهما معا بالمالك .
بل أن هذا الفصل بين الجمال والمالك يشير الى
نظرة المالك النفعية لما يملك ، بعكس العامل الذي
تنشأ بينه وبين شريك متاعبه علاقة طيبة تؤكد لها
العشرة ، خاصة عندما اختارت القصة الجمال بطلا
للقصة .

ب - قصة الثعبان ..

- ١ - كان النبي ويا الصديق ..
- ٢ - ف الوكر وحاسس بالضيق ..
- ٣ - ف جاله ثعبان ف الطريق ..
- ٤ - سد له الوكر برجليه ..
- ٥ - قام لما لدغه بكى الصديق ..
- ٦ - فنزلت دموعه على خد الرسول ..
- ٧ - ف حس الرسول بالدموع ..
- ٨ - قاله ما أبكاك يا ابو بكر ..
- ٩ - قاله ثعبان قرصنى يا رسول الله ..
- ١٠ - شار (١) النبي تعا (٢) ياتعبان ..
- ١١ - آدى انت عبت وعيبك بان ..
- ١٢ - قرصت ابو بكر الصديق ..
- ١٣ - وقرصته وآهو السم اذاه ..
- ١٤ - قاله أنا جيت يارسول ..
- ١٥ - قصدى عشان آتملى وازور ..
- ١٦ - قام سد لى الحجر برجليه ..
- ١٧ - ما بحسب ان السم اذاه ..
- ١٨ - وأدينى جيت لعنديكم ..
- ١٩ - وحقى بين أياديكم ..
- ٢٠ - وان كان قتلى يرضيكم ..

- ١٩ - بيمر يوم صحبى ولاقنى مسقوم (١٠) .
- ٢٠ - عيان ولا ليش جلد (١١) أقدر أهم
- ٢١ - قال : الجمل ده حاله أصبح بحال
الشوم (١٢) ..

٢٢ - بكره ادبعه واشترى غيره جمل
مخزوم (١٣) ..

- ٢٣ - بكره ادبعه واشترى غيره جمل على ..
- ٢٤ - ينفع لشيلى (يانبى) ف وقت احمالى ..
- ٢٥ - لما سمعت الكلام من صاحبى ياهادى ..
- ٢٦ - بكيت على سقم حالى بعد اجهادى ..
- ٢٧ - واصوم ف حولى يانبى ف ضرب
واستغظام ..

- ٢٨ - خايف من الدبح والسكين مع الجزار ..
- ٢٩ - مالقيت سواك يانبى احمد مجير الجار ..
- ٣٠ - تجيرنى م الدبح والسكين مع الجزار ..
- ٣١ - واختم كلامى بمدحك يانبى استفتاح ..
- ٣٢ - يامن تسلم عليك السمس كل صباح ..
- ٣٣ - ما احلا مديحك يانبى وما اخفه ع
المداح ..

٣٤ - أنا ان مدحت النبي لم عاد على جناح ..

وهذه القصة فى ظاهر محتواها مجرد شكوى
على لسان بطلها (الحيوان) لرسول الله صلى الله
عليه وسلم ، لكن هذه الشكوى البسيطة فيها
احالة الى السلوك العام والى قيمة الوفاء المفقودة
ليس بين الجمال وصاحبه فحسب ، لكنها تتعدى
هذا لتشير الى العلاقات البشرية بعامة ، والشكوى
هنا لمن ؟ لرسول الله وعلى مشهد من الصحابة ،
وهى شكوى على مدار الشهر الكريم لا أظنها تدفع
الى الاعتقاد بمعجزات الرسول فحسب ، حيث
الحديث المتبادل بينه وبين الحيوان وانما تدفع الى

(١٠) لاقنى مسقوم : وجدنى مريضاً .

(١١) ولايش جلد : ليس لدى قوة .

(١٢) بحال الشوم : بحال العدم .

(١٣) الجمل المخزوم : الجمل القوى ، وخزام الجمل طريقة
والتحكم فيه .

(١) شار : أشار .

(٢) تعا : تعالى .

٢١ - آتى اليوم الى آنا بتمناه ..

وتتناول هذه القصة قصة غار حراء المعروفة ،
ويهمنا هنا تناول الشعبي لهذه القصة التاريخية
الحقيقية التى يطوع أحداثها لرؤيته المعرفية ،
واختيار المبدع الشعبى لأنماط محددة من
القصص الحقيقية يتوافق مع تبنيه لها، واستشعاره
الشعبى الجماعى لما يمكن أن تؤكده تلك القصص
من مضامين تتبناها الجماعة . ويجدر بنا هنا
ملاحظة أن الراوى والقاص الشعبى غير ملزم أو
ملتزم بالحقائق التاريخية بقدر مسعاه الى المضامين
الخاصة التى تحملها القصة أو يحملها اياها
لقدرتها على ذلك التحمل ، حتى لو كان ذلك على
حساب الحقائق التاريخية ، وهو يريد فى هذه
القصة أن يشير الى عظمة الرسول وتأثيره فى
الحيوان والانسان ، وليرر أيضا للعقرب - الذى
حوله هنا الى ثعبان - فعلته مع أبى بكر ، والتى
لايستطيع القاص الشعبى أن يتقبلها دون مبرر
وهو أنه كان يتمنى - أى الثعبان - أن يشاهد
جمال الرسول بالإضافة الى اعتذاره الذى قدمه
للرسول ، مع أقصى ما يمكن أن يقدمه الثعبان
وهو حياته ، وربما كان هذا التفسير هو سبب
تناول هذه الحكاية التاريخية ، لتبرر الجماعة
لنفسها مالم تقبله أو ترضى عنه من خلال الحقائق
التاريخية .

ج - حكاية مموه (ميموه)

١ - اصل الحكاية يهودى وعنيد ولكن جبار .
٢ - على اليهود متكبير (١) صاحب خلم
وعبيد وجوار ..

٤ - فى يوم اليهودى قالها يامموه ..
٥ - عمرك متعبدش النبى تانى ولا تنك (٣)
٦ - دين النصرارى اليهود يامموه احسن لك
٧ - قومى اعبدى يامموه حجر الزنار ..
٨ - قالت له اخرس يا يهودى ياملعون ..

٩ - احسن يقولم (٤) عليك المسلمين مجنون

١٠ - دين النبى الهادى اكمل الأنوار ..
١١ - قام اليهودى وجاب سلام م الماضى ..
١٢ - وربط ايديها ورجليها وسفوت وخزق
عنيها ..

١٣ - ورمى مموه فى المقابر يامن حضر ..
١٤ - فى يوم اليهودى وكان يوم الاربع ..
١٥ - بين المقابر والمصطفى كان يسرع ..
١٦ - يلقي مموه تذكر القهار ..
١٧ - قام قلها يامموه ايه جابك هنا ..
١٨ - يالى فى حبي وف ذكرى دائما مفتونه ..
١٩ - مين قطعك بالسلاح وجابك هنا ..
٢٠ - قالت عدوك يارسول يامختار ..
٢١ - حط ايديها على ايديها ورجليها كما قلنا
٢٢ - وتفل على العيون شافوا ، شافوا النبى
كامل الأنوار ..

٢٣ - قام قلها يامموه انت على تنك ..
٢٤ - بيت اليهودى الى ربك احسن لك ..
٢٥ - وان شى جراك يامموه والا شى صار
لك ..

٢٦ - تلقينى يامموه حولك ليل او بنهار ..
٢٧ - فى مموه سمعت كلام النبى وصارت
تجرى ..

٢٨ - واتصلبت ودخلت فى بيت العبرى ..
٢٩ - فى يوم اليهودى قايم م النوم كان بدرى
٣٠ - يلقي مموه مصدره فى باب الدار ..
٣١ - قام قال لها .. الله وانت مموه ..
٣٢ - الى فى حب محمد الهادى مفتونه ..
٣٣ - مين صححك يازينه وجابك هنا ..
٣٤ - قالت حببى يا يهودى يا جبار ..

(٢) مزبونة : جميلة .

(٤) يقولم : يقولوا .

(١) متكبير : متكبر .

(٣) ولا تنك : ولا تبق .

٣٥ - آمن اليهودى ف هذا اللحظة والبرقه (١) ٠٠

٣٦ - وقطع الصلبان وعمته الزرقه ٠٠

٣٧ - نطق الشهاده للواحد القهار ٠٠

وحكاية (ممونه) تدعو الى التمسك بحب رسول الله فى مقابل كل الاخطار أو المصاعب حتى ولو كانت من النوع الذى واجهته « ممونه » ، لأن القصة تشير الى جزاء الصابرين ، بالاضافه الى ماتحاول التركيز عليه من معجزات الرسول اذ أنه أعاد الى ميمونه قدميها المقطوعتين وأبرأها من كل علة ، وتضيف الى ذلك كرم أخلاقه صلى الله عليه وسلم ، حيث أشار لها أن تعود الى من تولى تربيتها فهو أحق منه بها حتى ولو كان عدوا له .

ويظهر فى تلك القصة الخلط الواضح بين اليهودية والنصرانية فى البيت رقم (٦) والبيت رقم (٣٦) .

القصص الفكاهية :-

هذا النوع من القصص كما أشار اليه « ادوارد لين » فى كتابه عن المصريين المحدثين ، كان يطلب من المسحر انشاده فى مقابل بعض الحكايا القليلة ، واستمر هذا النوع من القصص مع مسحرنا قبل عام ١٩٦٧ ليؤدى نفس الدور .

١ - القصة الاولى ٠٠

- ١ - انا ان حكيت للناس ماخذ يصدقنى ٠٠
- ٢ - شوفو المره الى بتضحك على دقنى ٠٠
- ٣ - ربي بلانى بواحد سنه محرات ٠٠
- ٤ - تقوم من النوم تقوللى يامسخرم هات ٠٠
- ٥ - ووسطها التحتانى بزحافات ٠٠
- ٦ - طفتها م القمح عشر كيلات ٠٠
- ٧ - ياحسرتى جانى الحرامى سحر ٠٠
- ٨ - سرق هدموى مع هدم المره ٠٠
- ٩ - بالله اعلمه عينه خد التنجرة (٢) ٠٠

- ١٠ - والتنجره كانت بتاعة العيال ٠٠
- ١١ - انا ملتقيتش (٣) تنجره مثلها ٠٠
- ١٢ - والله حتى ولا فى بيت السلطان ٠٠

وكما نرى فهى حكاية قصيرة لاتتبع أساليب السرد القصصى المتعارف عليها وانما تنتقل من البيت رقم (٦) الى البيت الذى يليه من موضوع الى موضوع جديد دون ارتباط بينهما ، وعلى الرغم من كونها دعاية من المسحر الا أنها توحى بأنه يقدم نفسه وزوجته قربانا للفكاهة من أجل الآخرين الذين يستقبلون روايته تلك مع مايعضدها من المؤثرات الفكاهية والتي أولها وجود الشخص ذاته الذى يدلى بتصريحاته الكاريكاتيرية عن نفسه وزوجته ، وحادثة السرقة التى وقعت لهما ، وتصل حدود فكاهة الحكاية فى ذروة مأساوية الى أنه يملك مالا يملكه ولا يقتنيه السلطان وهى « التنجره » ، اناء الظهى الكبير ، وربما تكون اشارات متخفية تنبه لمأساة هذا الرجل ، التى ربما تسهم فى الحث على مزيد من العطايا .

ب - القصة الثانية :-

- ١ - غسل لبن تمر حنه من ورق جميز ٠٠
- ٢ - واحنا لبسنا ثياب العز م الكرات ٠٠
- ٣ - يابت حوشى ابنك لترفسه الخمسه ٠٠
- ٤ - ابليس شخ ف الميضة (٤) بقت قشطه ٠٠
- ٥ - انا منساش فضلكم ولو باض الحمار جامع ٠٠

وهذه القصة أيضا من النوع الفكاهى السابق الا أنها تفرق فى اثاره الضحك ، حيث تعتمد على اللا معقول الذى يثير المرح ، وكل بيت من أبيات القصة - اذا أطلقنا عليها مجازا قصة - له طبيعته ، وينقل صورة غير معقولة عن العسل الذى من ورق الجميز وثياب العز التى من ورق الكرات ، حتى الحمار الذى يبيض الجامع .

(١) البرقه : ربما يقصد البرمة .

(٢) التنجرة : الحلة الكبيرة .

(٤) الميضة : دورة المياه الخاصة بالمساجد .

(٣) ملتقيتش : لم أجد .

٣ - التحية :-

والتحية هي الجزء الثالث والأخير ، وهي أهم الأجزاء الثلاثة عند الزبائن اذ أن كل أفراد البيت منتظرون سرد أسمائهم في أبيات مسجوعة ، تحمل في ثناياها ألوان الدعاء المختلفة التي تناسب كل اسم ، ويعتبر أهل البيت أن نسيان أحد أفراد الأسرة من قبل المسحر فألا سيئا ، وكثيرا ما ينبه المسحر بالاسم المنسى ليتدارك خطأه ، ويدعو له بكبيرة أهل البيت ، وفيما يلي بعض أنواع التحايا لصاحب بيت وابنه وابنته .

١ - محمد أفندى الله يزيدك كرم ..

وتشاهد الكعبة وباب الحرم ..

وينصرك ربي على من ظلم ..

ب - أحمد محمد الله يخليه لنا ..

ويجعل لياليه من ليالى الهنا ..

احنا اجينا (١) ع القدم ساعين ..

كله عشانه ومطلوب رضاه ..

ج - ست العرايس انا ما انتسى (٢) اسمها ..

ياللى المسجر (٣) والحرير لبسها ..

على جبل عرفات ويجمع الله شملها ..

فى جاء (٤) نبي مرسل عليه السلام

أحياكم المولى الى كل عام ..

وكل عام وانتوا الجميع طيبين

١ - محمد الشناوى يا اصيل الجدود ..

ياللى العطا طبعك وزندك يجود ..

يدوم لنا عمرك بطول السنين ..

ب - استاذ حسن انا ما انتساه ..

ربي احفظك وابقى حياة من حداه (٥) ..

واحنا اجينا ع القدم ساعين ..

كله علشانك ومطلوب رضاك ..

د - ست العرايس يا حبيبة الصباح ..

ياعقد جوهر فوق صدور الملاح ..

يامسك تركى اينما هب فاح ..

ونسأل الله العلى القدير ..

يعود عليكم كل عام بخير ..

وتعيدوا فى خير وعز السرور ..

وكل عام وانتوا الجميع طيبين .

٤ - الوداع :-

ويطلق على هذا النوع من المديح « الوداع » أو « الختامه » وهي تخص نهاية الشهر ، أو الجزء الأخير منه ، وبعض المسحرين يبدأون فى قول « الختامه » بعد انقضاء نصف الشهر وبعضهم لا يختم الا بعد مضى ثلاثة أسابيع منه ، والبعض الآخر فى العشر الأواخر من رمضان ، وقول « الوداع » اشارة من المسحر الى قرب انتهاء الشهر واستهلال العيد . « والختامه » موحدة على كافة الزبائن ليس فيها من تغيير الا التحية بأسماء أصحابها ، وكما قال « رجب أبو حسن » أن « الوداع » هو نفسه الذى يلقيه على زبائنه فى صباح يوم العيد « ليعيد عليهم » - كما يقول - ويعطى كل منهم له مايجود به .. وهذا الشكل من المدح بمثابة وداع حزين لشهر محبب الى المسحر ومستمعيه بالإضافة الى اشارة خفية بفرحة العيد وبهجة عطاياه .

تقول الختامه ..

١ - يانائما مستغرقا فى المنام ..

٢ - قوم واذكر الحى الذى لاينام ..

٣ - مولاك يدعوك الى بابه ..

٤ - وانت مشغولا بطبيب المنام ..

٥ - ياعينى جودى باللموع وودعى ..

٦ - شهر الصيام وجدى الأحزان ..

٧ - والله زمان الفضل راح وانتهى ..

٨ - وآن أوان الضم ويا الحصيد ..

٩ - يامن عمل جمال وحمل وشال ..

(٢) ما انتسى : لا أنسى .

(٤) فى جاء : بجوار .

(١) اجينا : أتينا .

(٣) المسجر : المشجر .

(٥) من حداه : من عنده .

خاتمة القول عند كل زبون وبعد ذلك ينتقل الى زبون آخر ٠٠

وكما يتضح من خلال اللغة الشعرية - التي ننغم تنغيمًا يتناسب مع الآلة المستخدمة (البازة) - نلاحظ أنها تنتقل من فصحي متمكنة الى عامية ليست متدنية ، ونلاحظ أن ذلك الانتقال لا يشير الى تغيير كلمات فصحي بأخرى عامية الا في مواضع قليلة مثل (بالله « اجا » الغريب فى أى أرض) والتغيير هنا فى كلمة « اجا » التى تفيد (أتى) ولعلها كانت الثانية ، لكن المنشد فضل استخدام الأولى (اجا) لتوافقها مع لغته أو لسقوط الثانية من ذاكرته فوضع ما يتصوره متوافقا مع مقولة النص . وفى البيت رقم (١٢) نجده يشير الى الريح بوصفها مذكرا ويقول « فقد يهب الريح » ويشير هذا أيضا الى تعبير المؤدى الشعبى عن ثقافته وعلاقته بالاشياء بحيث يطبع فهمه على ما يحفظ ، ليتفق حديثه اليومى مع مقولته المحفوظة ، فهو يتحدث عن الريح بوصفه مذكرا فى حياته اليومية ، ولذا يصعب عليه أن يغير ما وثق فى صحته من خلاله ومن خلال مستمعيه ، وجدير بنا أن نلاحظ الاضافات الكاملة لأبيات بالعامية أضيفت الى المعنى لا لتختلف معه أو تخالفه ولكن لتتفق معه وتعرزه متمثلا ذلك فى الأبيات رقم (٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ٢٤ ، ٢٥) .

وتزيد الصورة البلاغية فى (٢٤ ، ٢٥) من قوة التأثير بهدف استشارة الحزن لفراق الشهر الطيب (آهو قلع أوتاده وهد الخيام ٠٠ وشد عزمه ع السفر والرحيل) .

ونلاحظ فى البيتين (١٦ ، ١٧) اشارة غريبة الى الضحية ، وعن نحر المنشد لفؤاده ، فهل هذا الخلط الذى غالبا ما يحدث فى المقولات الشعبية الأدبية يخلط هنا أيضا بين عيدى الفطر والأضحى ؟ أم هى اشارة خفية لعوزه وفقره الذى يعبر عنه بأنه لم يجد ما ينحره ليضحي به ، فزاده هذا حزنا ، بل أنه لم يخل بقلبه فنحره غما وألما على الفراق ؟ أم أنها لمحة لمستمعيه عن قدراتهم فى مقابل قدراته ، لتدفعهم نحو كثير من العطايا خاصة أن تلك المقولة تكون فى أيام العطاء لمن قام بالمهمة على أكمل وجه .

- ١٠ - وشد عزمه ع السفر والرحيل ٠٠
- ١١ - بالله ان اجا الغريب فى أى أرض ٠٠
- ١٢ - فقد يهب الريح تنهزم البنا ٠٠
- ١٣ - كما يعزم الغريب على الرواح ٠٠
- ١٤ - يا عيني جودى بالدموع وودعى ٠٠
- ١٥ - شهر الصيام وجلدى الأحزان ٠٠
- ١٦ - ضموا ضحاياهم وبلغوا مرادهم ٠٠
- ١٧ - وأنا المتيم قد نحرت الفؤاد ٠٠
- ١٨ - ودعتنا ياشهرنا عاجلا ٠٠
- ١٩ - وعليك يا أركى الشهور السلام ٠٠
- ٢٠ - كانت لياليك من ليالى الهنا ٠٠
- ٢١ - ياليتها دامت علينا دوام ٠٠
- ٢٢ - شهر الصيام والله راح وانقضى ٠٠
- ٢٣ - من بعد ما كانت لياليه عظام ٠٠
- ٢٤ - آهو قلع أوتاده وهد الخيام ٠٠
- ٢٥ - وشد عزمه ع السفر والرحيل ٠٠
- ٢٦ - ياعيدنا الآتى ويا مرجبا ٠٠
- ٢٧ - ياشهرنا الماضى عليك السلام ٠٠
- ٢٨ - لاتشتكى لله أفعالنا ٠٠
- ٢٩ - وأصفح لأن الصفح شان الكرام ٠٠
- ٣٠ - يالى الكرم طبعك وحسك يدوم ٠٠
- ٣١ - يدوم لنا حسك بطول الدوام ٠٠
- ٣٢ - سى حامد أفندى آنا ما انتساء ٠٠
- ٣٣ - رب احفظه وابقى حياة من حناه ٠٠
- ٣٤ - واحنا آتينا ع القدم ساعين ٠٠
- ٣٥ - كله علشاناه ومطلوب رضاه ٠٠
- ٣٦ - احياكم المولى الى كل عام ٠٠
- ٣٧ - وكل عام وانتوا الجميع طيبين .

وكما لاحظنا أن « الوداع » يحل محل القصة فى النظم فيبدأ المسحر « بالمديح » من رقم ١ : ٤ ويليه « الوداع » من ٥ : ٢٩ وينتهي بما اعتاد أن يختم قصصه به ٣٠ ، ٣١ ، ويلي « الوداع » أو « الختامة » التحية من البيت رقم ٣٢ : ٣٥ وفى النهاية ينهى مقولته بالبيتين رقم ٣٦ ، ٣٧ وهما

٥ - التنبيه الجماعى :

وكما أسلفنا فان دعوة المسحر لمن يقوم بمهمته لهم ، تتجه نحو تنبيه كل فرد بشخصه واسم أبنائه ومن يقطنون معه ، الى جانب هذا هناك نوع آخر من التنبيه الجماعى لأهل الحى ، وينقسم هذا النوع الى ثلاثة أنماط : -

١ - التنبيه الجماعى للسحور .

٢ - التنبيه الجماعى للامساك .

٣ - التنبيه الجماعى لصلاة الفجر .

ولا نستطيع أن نجزم بأن النوعين الآخرين قد اختص بهما المسحراتى ، ويمكن القول بأنهما مهام ربما تتعلق ببعض الأتقياء ورجال الدين ، وهنا نجدد الإشارة الى أولئك المتطوعين بمهمة « التسحير » الذين أشرنا اليهم فيما سبق ، وقلنا أنهم لم يطلبوا مقابلا لما قاموا به سوى مرضاة الله أولئك الذين يمكن أن يكونوا بما لديهم من نوازع دينية خيرة قد أضافوا الى مهمة المسحر هذين النوعين ، فساد التقليد على هذا الشكل .

(أ) التنبيه الجماعى للسحور :

أشرنا فيما سبق الى هذا النوع وقلنا أنه يكون نتيجة لعدم امكانية مرور المسحر على كل زبائنه كل ليلة ، ولذا فهو يمر على الذين لم يسحروهم بشكل فردى ، لينبههم الى موعد السحور بشكل جماعى وذلك بحيث يقف على ناصية كل جماعة وينشد تلك الأبيات :

وتوكل على الحى الذى لا يموت ..

وصبح بحمده ..

وكفى به بذنوب عباده خيرا ..

وتنبه يا نايـم وقوم ..

سحورك يا صايـم قوم وحد الله ..

واذكر اسم ربك الكريم الخليم الدائم ..

وقول لا اله الا الله محمد رسول الله ..

(ب) التنبيه الجماعى للامساك :

وعندما يحل موعد الامساك عن الطعام ينشد تلك الأبيات :

١ - يا أمة خير الأنام ..

٢ - ومصباح الظلام ..

٣ - ورسول الله الملك العليم العلام ..

٤ - كفوا أيديكم عن الطعام والشراب ..

٥ - اثابكم الله ..

٦ - ارفع .. ارفع .. ارفع (١) ..

٧ - ارفع وصلى ع النبى ..

ونلاحظ فى البيت رقم (٣) التأكيد على أسماء الله بالعليم والعلام وكأنه ايعاز بالامتثال للكف عن الطعام لأن الله سيعلم بذلك .

(ج) التنبيه الجماعى لصلاة الفجر :

ويكون أثناء مرور المسحر أو من يقوم بهذا الدور على البيوت وهو فى طريقة الى المسجد فينشد فى طريقه التنبيه التالى :

لا اله الا الله الملك الحق المبين ..

محمد رسول الله الصادق الوعد الأمين ..

صلى الله عليه وسلم ..

يا عباد الله وحدوا الله ..

الصلاة يا مؤمنين الصلاة ..

الصلاة يا موحدين الصلاة ..

الصلاة يرحمنا ويرحمكم الله ..

الصلاة .. الصلاة .. الصلاة ..

البازة ..

هى طبلـة المسحر التى يستخدمها كآلة ايقاعية موسيقية وحيدة لتوقيع مقولاته عليها ، وكما يقول « عم رجب أبو حسن » عنها (البازة كانت مصنوعة من النحاس زى جرس المدرسة أو تكون فخار ، والجلدة زى جلدة الحزام ، أما الجلد المشدود عليها ، جلد عادى زى بتاع السمسمية . يعنى بتاع أى حيوان ، والجلد مشدود عليها ومربوط ، وكل ما يغيب كل ما يتحسن .. كان فيه ناس نحاسين بيعملوها) . وتغيرت البازة كما أشرنا فى بورسعيد ليحل محلها « نقرزان » وهو عبارة عن طبلـة متوسطة الحجم تستخدم للدق عليها عصاتان خشبيتان .

(١) ارفع هنا تهديد رفع الأيدى عن أى طعام أو شراب .

٥ - عندما تعرضنا للأقوال المصاحبة للسحر

بالتحليل من حيث الشكل الفني وتوظيف
والقدرة على الثبات وإمكانية التغير وحسنه
ومؤثرات حدوثه ، الأمر الذى يتطلب اضعاف
هذه الدراسة ، ولذا حاولنا تناول كل قول
منفصل ، بزاوية تحليلية مغايرة لتحليل مقولة
أخرى بحيث يكون مجموع الزوايا مكملا لرؤية
أتنى أن تكون مكتملة وباعثة الى مزيد من
البحث فى كافة الأركان .

المصادر

- ١ - سمير معوض - شريط تسجيل كاسيت فى
١٥/١٢/١٩٨٨ - بورسعيد .
 - ٢ - فؤاد السيد قماش - شريط تسجيل
كاسيت فى ١٤/١٢/١٩٨٨ - بورسعيد .
 - ٣ - محمد عبد القادر - شريط تسجيل كاسيت
فى ١٧/١٢/١٩٨٨ - بورسعيد .
 - ٤ - أحمد عمر - شريط تسجيل كاسيت فى
١٤/١٢/١٩٨٨ - بورسعيد .
 - ٥ - أحمد عبد الهادى - شريط تسجيل
كاسيت فى ١٧/١٢/١٩٨٨ - بورسعيد .
- مصدر أساسى « رجب حسن بدى »
شرائط تسجيل كاسيت فى

- ١٤ - ١٢ - ١٩٨٨ رقم (١)
١٤ - ١٢ - ١٩٨٨ رقم (٢)
١٥ - ١٢ - ١٩٨٨ رقم (٣)
١٥ - ١٢ - ١٩٨٨ رقم (٤)

المراجع

- ١ - ادوارد ولیم لین - المصريون المحدثون
شمائلهم وعاداتهم نقله الى العربية - عدلى
طاهر نور - الطبعة الثانية - القاهرة -
دار النشر للجامعات المصرية ١٩٧٥ .
- ٢ - جمال حمدان - شخصية مصر دراسة فى
عبقريّة المكان - الجزء الثانى عالم الكتب
١٩٨١ .
- ٣ - سعيد عبد الفتاح عاشور - المجتمع المصرى
فى عصر سلاطين المماليك الطبعة الأولى -
دار النهضة العربية ١٩٦٢ .
- ٤ - ابراهيم عبد العزيز - رمضان الذى
لا نعرفه - الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٧ .

يحق أن نجمل ما حاولنا أن نبث عنه فى
مسحر بورسعيد فى هذه النقاط :

١ - ان التسخير كتقليد يرجع الى أيام رسول
الله صلى الله عليه وسلم ، وكان على شكل آذان
يقوم به بلال بن رباح ، ومر السحور بتغيرات
مختلفة حتى وصل الى الشكل الذى عرضنا له
فى بحثنا هذا ثم انتهى التقليد فى بورسعيد
عند شكل جديد يتفق مع معطيات الحياة الحديثة
فيها .

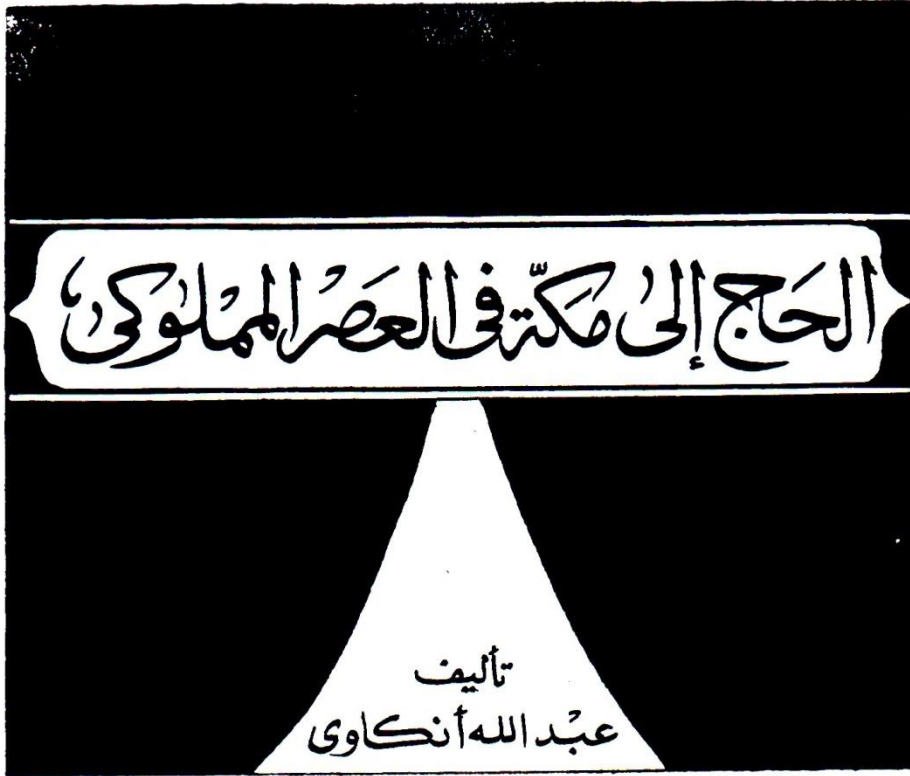
٢ - يجمع التسخير فى بورسعيد بين التطوع
من أجل المكاسب الروحية وبين الامتحان الموسمى
من أجل المكاسب المادية ، وقد أضفت المناسبة
الدينية على فنون التسخير القولية لونا من
الصبغة الدينية ، اللهم الا بعض القصص الفكاهية
التي تخرج عن اطار المناسبة وتتخطى تقاليدها .

٣ - ان التصنيف الذى حاولنا القيام به
لفنون القول المتبعة أثناء التسخير ينحصر فى :

(أ) المديح ، (ب) القصص ، (ج) التحية .

(د) الوداع ، (هـ) التنبية الجماعى . وتلك
الاشكال أشار « ادوارد لين » الى وجود بعضها
بالقاهرة فى التاريخ الذى حددناه ، فقد أشار
الى المديح بقوله « ويقف المسحراتى أمام منازل
العظماء فيقول أغنية طويلة فى سجع غير موزون
يبدأ فيها باستغفار الله ، ويصلى على رسول
الله . والى القصص الدينية فيقول « ... ثم
ياخذ بعدها فى رواية قصة المعراج وغيرها من
القصص الدينية » وكذلك الى التحايا والقصص
الفكاهية . وهذا الاتفاق بين المقولات أو بين
أركان القول وحدود التسخير عبر ما يقرب من
المائة والخمسين عاما يشير الى عدم ظهور ما يعكر
نقاء ذلك التقليد أثناء تلك الفترة ، كما يشير
بشكل واضح الى المؤثرات السريعة والتي تتدخل
بشكل قوى فى التقليد لتحذف كثيرا منه أو لتهد
أركانه الأساسية ليبقى منه فقط مجرد الظلال
التي تنأى عن الشكل بقدر ما تنأى عن المضمون .

٤ - يمكننا القول أيضا أن الفنون القولية
المصاحبة لمسحر دراستنا تعبر بشكل دقيق عن
الجماعة الشعبية الموجهة اليها .



ترجمة : محمد السال

يبدو ان الحج الى بيت الله الحرام بمكة المكرمة باراضى الحجاز ، كان منسكا من مناسك الأديان السماوية التى أنزلها سبحانه وتعالى على أنبيائه ورسله وخاصة من عهد سيدنا ابراهيم عليه السلام مصداقا لقول الحق تبارك فى كتابه العزيز « واذن فى الناس بالحج ياتوك رجالا وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق » (صدق الله العظيم) .

ويمثل الحج فى الديانة الاسلامية الركن الخامس فيها ، والفريضة الواجبة على كل مسلم قادرا على أدائها تنفيذا لقوله تعالى فى كتابه المنير « ولله على الناس حج البيت من استطاع اليه سبيلا » (صدق الله العظيم) .

ومع انتشار الاسلام فى بقاع العالم واتساع فتوحاته الى أن امتدت الى الصين شرقا وإلى بلاد الأندلس غربا وإلى وسط أفريقيا وآسيا جنوبا وإلى بلاد التركستان والأناضول شمالا ، ودخول الكثير من بلدان وشعوب هذه البقاع فى الدين الاسلامى . لذلك كان ولا بد لمن دخل وآمن بهذا الدين أن يسعى الى أداء هذه الفريضة مادام قد من الله عليه بالقدرة المالية والبدنية على أدائها .

ولما كانت وسائل الانتقال والترحال المتاحة ، منذ بدء الخليقة وإلى ما بعد ظهور الاسلام وحتى عهد قريب ، ينحصر فى قرن من الزمان ، تتمثل فى الدواب التى لوجدها سبحانه على الأرض - وسخرها للانسان والتمنى من أهمها الجمال والخيول والحمر . والتى بواسطتها يمكن للانسان الانتقال والترحال من مكان لآخر وأن يعمل عليها متاعه وما يحتاج اليه خلال سفره من بلد الى آخر ، فقد استمر الانسان معتمدا عليها

حتى ظهور عصر الآلة والثورة الصناعية التي مكنته من اختراع السيارة والطائرة والآلات البخارية التي يعتمد عليها الآن في الانتقال والترحال .

وإذا كان الحج في الاسلام فريضة . فان أداءها وركنهما الركنين يتم بالتواجد والوقوف في عرفات في اليوم التاسع من شهر ذي الحجة من كل عام ، والذي بدونه لا تكون الفريضة قد تمت ، لذلك قالوا : الحج عرفة . ولهذا فان كل مسلم قد انتوى أداء هذه الفريضة يحرص على أن يعد عدته وتجهيز نفسه ويبدأ في السفر من مكانه في ميعاد يتناسب مع بعد مكان اقامته عن مكة المكرمة وما يلزمه من وقت خلال هذا الترحال وفقا لوسيلة السفر والمسار الذي سيسلكه بما يضمن تواجده في عرفة في الزمن المحدد لذلك .

وكان طبيعيا وفقا لوسائل الانتقال المتاحة مع استخدام الطرق البرية وما يقتضيه من اختراق البراري والصحاري والمكوث أيام وليال قد تمتد الى شهور في هذا الترحال والانتقال من نقطة الى أخرى حتى يصل الى غايته ، ان يكون هذا السفر والترحال في مجموعات مكونة قوافل تنتقل من مكان لآخر حتى يكون الانسان أنيسا لغيره آمنا على حياته وماله من غوائل الطريق خلال سفره .

ونظرا للطبيعة الجغرافية للجزيرة العربية ، والتي تمثل في معظمها أراض صحراوية متراصة الأطراف يتخللها بعض من السلاسل الجبلية وخاصة في جزئها الجنوبي والغربي ، كما يحدها شرقا الخليج العربي ، وجنوبا المحيط الهندي ، وغربا البحر الأحمر وخليج العقبة ، وشمالا صحراء الشام هذا بالإضافة الى خلوها من الأنهار وجدول المياه فيما عدا بعض الآبار والينابيع الطبيعية التي تجمع حولها بعض قاطني الجزيرة العربية لتتكون بذلك مدنها والتي منها مكة المكرمة حيث البيت الحرام ، والتي تقع في وسط الجهة الغربية من الجزيرة العربية ، لذلك كان سكان الجزيرة العربية في معظمهم قبائل رحل كثيرة الانتقال من مكان لآخر وراء المراعى التي تنبت في هذه البيئة الصحراوية .

لذلك كانت المدينة المنورة في عصر رسول الله والخلفاء الراشدين ، بوصفها مركزا للحكم تستمد منه قوتها الدينية والسياسية ، مركزا لتجمع قوافل الحج لسكانى الجزء الشمالى للجزيرة العربية والأطراف التي دخلت الاسلام في هذه الحقبة ، تم مع اتساع رقعة الاسلام وامتداد فتوحاته في عهد الخلفاء الراشدين والدولتين الأموية - « التي كان مقر حكمها دمشق ، والعباسية » التي كان مقر حكمها بغداد ، تكونت عدة مراكز حول الجزيرة العربية لقوافل الحج المتجهة سنويا لأداء الفريضة بمكة المكرمة وحتى وقت قريب لتكون نقط الانطلاق الأخيرة نحوها والتي كان من أهمها دمشق والقاهرة وبغداد .

وإذا كانت دمشق وبغداد قد أخذتا أهميتهما كمركزين لقوافل الحج لبعض الوقت بوصف ان الأولى كانت مقرا للحكم الأموى والثانية مقرا لحكم الدولة العباسية ، فان هذه الأهمية قد فقدتها تدريجيا خاصة بعد انهيار الدولة الاسلامية الموحدة في أواخر الحكم العباسي ، حيث انفصل واستقل العديد من الولايات والامارات عن هذا الحكم ، وانتهى الأمر بدمشق منذ ذلك الوقت وحتى وقت قريب أن تكون مركزا لقوافل الحج السورية ومسلمى الأناضول ، أما بغداد فقد اقتصر على حجاجها والبلاد المحيطة بها ، أما القاهرة ومنذ دخولها الاسلام في عهد الخليفة عمر بن الخطاب ثانى الخلفاء الراشدين ، ثم مع اتساع الفتوحات لتشمل بلاد الساحل

الشمالي الأفريقي حتى المغرب وشمالا إلى الأندلس والساحل الغربي حتى البحر المتوسط ، فقد استمرت أهميتها باعتبارها مركزا لتجميع القوافل التي تأتي من
الساحل الشمالي والغربي الأفريقي ، حيث كان موقعها الجغرافي قد أعطاها لتكون على
الدوام نقطة الانطلاق الأخيرة إلى مكة المكرمة لسكان هذه البلاد ، هذا بالإضافة إلى
قوتها وزعامتها الدينية التي استمدتها من الأزهر الشريف منذ العصر الفاطمي وحتى
الآن ، وتغلها السياسي الذي استمر منذ ذلك الحين وحتى نهاية الحكم العثماني .

وإذا كنا في هذا العصر ، مع تطور وسائل السفر والانتقال وبالتالي
انعدام مثل هذه القوافل ، لا نلمس ما كان لمثل هذه القوافل من أهمية اقتصادية
 واجتماعية وثقافية ، نتيجة لهذا الترحال السنوي والانتقال من مكان لآخر . وما كانت
تحدثه من تفاعلات انسانية نتيجة لتلاحم الشعوب الاسلامية مع بعضها خلال هذا
الانتقال ، وخاصة في مراكز التجمع التي تكونت ، فان الصفحات التالية سوف تبرز
لنا ما كان لهذه القوافل من أهمية وتأثير وأنها كانت أحد الأسباب والوسائل التي
نتج عنها تواجد نظم ذات سمات موحدة انتشرت بين هذه البلاد الاسلامية وتميزت
به فنونها وهو الفن الاسلامي .

١ - القاهرة ودمشق كمراكز لقوافل الحج إلى مكة :

كان انتقال السلطة في مصر للسلطان المملوكي
بيبرس عام ٦٥٨ هـ / ١٢٦٠ م علامة ونقطة تحول
للحجاج المصريين والسوريين ، فقد عادت القافلة
السورية إلى النظام السنوي ، بعد ان عانت فترة
من الاضطراب خلال السنوات الأخيرة من الحكم
الأيوبي ، بينما في نفس الوقت نفذت عدة
اصلاحيات ضرورية لنظام الحج المصري من بينها
اعادة بناء الطريق البري إلى العقبة عام ٦٦٤ هـ /
١٢٦٦ م أو ٦٦٦ هـ / ١٢٦٨ م .

ونتيجة لذلك قويت مكانة كل من القاهرة ،
ودمشق كنقطتي بداية للحجاج ، ونمتا منذ ذلك
الوقت كمركزين يتجمع عندهما الحجاج من جميع
أنحاء الامبراطورية المملوكية وكذلك من أنحاء
العالم الاسلامي الأخرى لينطلقوا منهما إلى مكة
تحت رعاية السلطان .

فالقاهرة بجانب كونها المركز الوحيد للحج
المصري ، فقد كانت أيضا ملتقى لقوافل الحج

القادمة من شمال أفريقية وكذا للمقاطعات
الاسلامية بغرب أفريقية . فمع بداية شهر شوال
كانت تصل إلى القاهرة قافلة الحج القادمة من
شمال أفريقية (ركب المغاربة) . وكذلك قافلة
غرب أفريقية (ركب التكرور) . وذلك في الوقت
الذي يكون فيه الحجاج المصريون قد تجمعوا
انتظارا لرحيل القافلة الرسمية .

وركب المغاربة كان ينظم تحت رعاية حكام
شمال أفريقية المستقلة ، كما كان يبدأ من كل
من تلمسان أو تونس (١) ، حيث يكون تحركه
باتجاه الشرق بمحاذاة الساحل الأفريقي للبحر
المتوسط إلى الاسكندرية ومنها يصل إلى
القاهرة (٢) وخلال تحرك هذه القافلة كان ينضم
إليها جميع حجاج شمال أفريقية . ففي عام
٧٠٤ هـ / ١٣٠٤ م بدأ تحرك قافلة حجاج المغاربة
من تلمسان في شهر ربيع الأول أي قبل سبعة
أشهر من ارتحال القافلة المصرية من القاهرة (٣)
وفي عام ٧٢٥ هـ / ١٣٢٥ م ، نقلا عن الرحالة ابن
بطوطة ، تحركت القافلة من تونس في نهاية شهر
ذي القعدة مما بدأ كشيء غير طبيعي (٤) وفي

1. Ibn Khaldun, Al-Ibar, V, 945-6; VII, 468; Ibn Battutah, Rihlah, Cairo, 1946. I, 7.

2. Ibid., 7-8.

3. Ibn Khaldun, op. cit., VII, 468.

4. Ibn Battutah, op. cit., IX, 7-8.

للرحيل من القاهرة ، حيث يسافر جميع الحجاج المصريين بصحبة القافلة تحت حماية الخمر والعلم السلطاني .

وفى أثناء دولة المماليك البحرية يبدو أن جميع الحجاج المصريين كانوا ينضمون فى قافلة واحدة تسافر تحت اسم الركب المصرى ، أو ركب الحج . وعندما يكون عدد الحجاج كبيرا جدا - كما حدث فى بعض السنوات - فانه كان يتم تقسيمهم الى عدة مجموعات ترتحل على فترات قصيرة متتابة ، وفى عام ٥٠٤ هـ / ١٣٠٥ م قسموا الحجاج المصريين الى ثلاث قوافل (١١) ، وفى عام ٧٢٠ هـ / ١٣٢٠ م فان سبعة قوافل غادرت القاهرة الى المدن المقدسة (١٢) ، وأول فوج منها عرف بالركب الرجسبى والذي عادة ما يغادر فى شهر رجب من كل عام تقريبا ، وكان يتكون من الحجاج الذين يرغبون البقاء فى الاراضى المقدسة لمدة أطول مما كان يسمح بها اذا ما سافروا مع قوافل الحج الرسمية .

وعندما استولى المماليك البرجية على السلطة ، يبدو أن نظاما مختلفا قد طرأ على تنظيم الحج المصرى ، فبالاضافة الى قافلة رجب المعتادة ، قسم الحجاج المصريون فى القاهرة الى قافلتين منتظمين ، كانت الاولى منهما هى القافلة الكبرى وعرفت باسم ركب الحمل وكان قائدها هو القائد العام لجميع الحجاج المصريين وممثلا للسلطان فى احتفالات الحج ، أما القافلة الثانية وهى الصغرى فكانت تعرف باسم الركب الأول أو قافلة المقدمة ، وكان يقودها قائد رسمى يحمل لقب أمير أول (١٣) .

وطبقا لتقديرات أحد الرسميين فى الحج المصرى فى القرن السادس عشر ، فان الرحلة من القاهرة حتى مكة عن طريق العقبة كانت تستغرق

عامى ٨٤٩ هـ / ١٤٤٦ م و ٨٥٨ هـ / ١٤٥٤ م وصلت القافلة المغربية القاهرة فى ١٢ شوال أى قبل بدء رحيل القافلة المصرية بحوالى سبعة أيام (٥) . ويبدو أن هذا التاريخ هو أنسب التوقيتات لوصولها . وكانت القافلة المغربية عند وصولها القاهرة تعسكر فى الميدان الكبير خلف القلعة ، وكان الحجاج المغاربة خلال فترة أيام الراحة القليلة قبل مغادرتهم القاهرة يأخذون كل ما يعتقدون أنه ضرورى لرحلتهم الثانية وفى نفس الوقت يتبادلون التجارة مع المصريين ، فمثلا فى عام ٨٥٨ هـ / ١٤٥٤ م كانت البضائع القادمة مع القافلة وبيعت للمصريين قد تضمنت من بينها العبيد والخيول والمنسوجات (٦) .

أما ركب التكرور أو قافلة حجاج المقاطعات الاسلامية بغرب أفريقية فكان يصل القاهرة فى نفس موعد الركب المغربى ، وفى عام ٨٣٥ هـ / ١٤٣٢ م وصلت قافلة التكرور مع القافلة المغربية فى ١٣ شوال (٧) ، وفى عام ٧٢٤ هـ / ١٣٢٤ م عندما قام منسى موسى ملك مالى بحجته الشهيرة ، فقد وصل القاهرة مع قافلة بلده فى الخامس والعشرين من رجب (٨) . وطبقا لما ذكره ابن بطوطة ، فقد سافر الملك مخترقا الصحراء فى اتجاه شمال الشمال الشرقى داخلا القاهرة من ناحية الأهرامات (٩) . واسوة بما فعلته القافلة المغربية ، فان ركب التكرور ، وخلال فترة بقاءه بالقاهرة ، زود نفسه باحتياجاته وكذا تبادل السلع التى حملتها القافلة والتى منها العبيد والذهب الخام والخيول سواء عن طريق بيعها أو مبادلتها بالبضائع النادرة فى كل من مصر والحجاز (١٠) .

وعند منتصف شهر شوال كانت القافلة المصرية ، قافلة الحج الرسمية للمماليك مستعدة

5. Ibn Taghri Bidri, *Muntakhabat min hawadith al-duhur*, Berkeley, 1930, I, 19, 214 ; Al-Sakhawi, *Al-Tibr al-masbuk*, Bulaq, 1896, 123.

6. Ibn Takhri Birdi, op. cit., I, 214.

8. Ibn Kathir, *Al-Bidafah*, Cairo, 1358 H., XIV, 112.

9. Ibi Khaldun, *Al-Ibar*, V, 932.

11. Ibn Fahd, *Ithaf al-Wara*, MS., II, year 704 H.

12. Al-Nuwayri, *Nihayat al-Arab*, MS., XXX, 922.

7. Maqrizi, *Al-Suluk*, MS., 28.

10. Maqrizi, *At-Suluk*, MS., 28, 94.

13. The first year under which the chroniclers mention the departure of the twocaravans, that of the Mahmil and that of Al-Awwal, was 790/1388. See, Ibn al-Furat, *Tarik*, Beirut, 1936, IX 36 ; Ibn Taghri Birdi, *Al-Nutum al-zahirah*, Berkeley 1932, V. 390.

ولقد تزايدت أهمية دمشق كمركز للحجاج بالتدهور المتواصل للخلافة العباسية في بغداد ، والتي سقطت في عام ٦٥٦ هـ / ١٢٥٨ م ، والمصاحب لصعود المماليك في القاهرة . ولا شك أن تأثير هذا التغيير السياسي على أسلوب الحج في تلك الفترة كان تأثيراً عظيماً الأهمية ، فالى جانب اضطراب العلاقات بين بغداد والمدن المقدسة وما ترتب عليه من تدهور (٢١) . كان لسقوط الخلافة تأثير مباشر على الحجاج العراقيين . فقد كانت بغداد تحت حكم العباسيين هي المركز الرئيسي للحجاج من جميع أنحاء العراق وفارس وخراسان ، حيث كانوا يتجمعون لمصاحبة القافلة الرسمية التي كانت تتخذ طريقها مباشرة الى المدن المقدسة ، ولكن مع فقدان تفوقها السابق وطوال حكم المماليك (بالرغم من تنظيم قوافل رسمية بين الحين والآخر) فقد كان حجاج العراق وفارس وخراسان مضطرين للتوجه الى دمشق ليسافروا تحت حماية القافلة السورية (٢٢) .

وفي أثناء حكم المماليك البحرية كان رحيل القافلة السورية من دمشق يبدأ حوالى يوم ١٠ شوال ، وكان وصول الحجاج الى دمشق من المناطق الواقعة خارجها يكون حوالى نهاية رمضان وبداية شهر شوال (٢٣) ، وعندما تأجل هذا التاريخ تحت حكم المماليك البرجية الى ١٨ - ٢٠ شوال ، كان وصول الحجاج من خارج دمشق يقع غالباً حوالى يوم ١٠ شوال (٢٤) .

وفي تقدير أحد الكتاب المحدثين أن الرحلة من دمشق الى مكة كانت تستغرق ٤٩٠ ساعة من الترحال الفعلي (٢٥) ، ومع ملاحظة أن الحجاج السوريين كانوا يتوقفون خلال الطريق بالإضافة

حوالى ٤٢٤ ساعة في الارتحال الفعلي (١٤) . فإذا أخذنا في الاعتبار أن قوافل الحج تتوقف للراحة والغذاء والصلاة طوال الرحلة ، لذلك فإن المسافة كانت تقطع خلال فترة تتراوح بين ٤٥ الى ٥٠ يوماً (١٥) ، وقد أخذ المماليك ذلك في الاعتبار ، فرتبوا مغادرة الحج المصرى من القاهرة بصفة دائمة ليكون ما بين ١٦ و ١٩ شوال ، فكان أمير الحج ومرافقوه يغادرون القاهرة الى البركة Al-Birkah ، وهي أول محطة في طريق الحج ، حيث يمكثون هناك حوالى ٣ - ٤ أيام يغادر خلالها الحجاج القاهرة ليلحقوا بالأمير حسب درجاتهم . وخلال حكم المماليك البرجية (كما تبين فيما سبق) كان الحجاج المصريون ينقسمون الى قافلتين ، الركب الأول أو الركب المتقدم وكان يغادر البركة عادة في اليوم الثالث من مغادرته القاهرة ، قافلة المحمل وكانت تتبع الركب بعد ذلك بيوم من نفس المكان (١٦) .

وكفاءة عامة فقد كانت قوافل المغاربة والتكرور تصاحب المحمل وترتحل عندئذ تحت حماية أمير الحج المصرى (١٧) وفي بعض الأحيان كان السلطان يزود القافلتين (المغاربة والتكرور) بأدلاء وعندها كانتا تسافران كمجموعة واحدة مستقلة (١٨) .

وكانت مكانة دمشق في ذلك الوقت لا تقل عن القاهرة بحال من الأحوال ، فالى جانب قافلة حج حلب المنتظمة والتي كان لها أمير للحج خاص بها (١٩) ، كان حجاج جميع أنحاء سورية والأناضول يقدمون سنوياً الى دمشق لمصاحبة القافلة السورية المعروفة بالركب الشامي الى المدن المقدسة (٢٠) .

14. Al-Jaziri, *Al-Durar al-fara'id al-munazzamah*, MS., II, 73.

15. Maqrizi, *Al-Dhabab al-masbuk*, MS., 4. See also the dates of the departure of the pilgrimage from Cairo and that of the arrival at Mecca in Ibn al-Furat, *Tarikh*, IX, 343, 349.

16. Maqrizi, *Al-Suluk*, MS., 12, 46-7, *passim* ; Al-Sakhawi, *Al-Tibr*, 219.

17. Maqrizi, *op. cit.*, 39; Ibn Takhri Birdi, *Muntakhabat*, I, 214.

18. Ibn 'Ivas. *Bada'i' at-Zuhur*, Islanbut 1931, IV, 435.

19. Al-Qalqashandi, *Subh*, Cairo 1918, XII, 345.

20. Ibn Sasra, M., *Al-Durrah al-mudi'ah*, ed. W. Brinner, Berkeley, 1963, II, 26, 69-70 ; Ibn Tulun, *Mufakahat al-khillan*, Cairo, 1962, 27, 28, 29.

21. Al-Fa i, *Sdifa' al-gdaram*, I, 238.

22. Al-'Umari, *Masalik al-absar*, MS., II, 167; Al-Jaziri, *Durar al-fara'id*, MS., II, 67.

23. Ibn Kathir, *Al-Bidayah*, XIV, 74, 82, *passim*.

24. Ibn Tulun, *Mufakahat*, 27-9, 79-80, 129.

25. Kurd' 'Ali, *Khitat al-Sham*, Damascus 1927, V, 186.

استفادوا منها - كانت قد توقفت نتيجة لمنع
الحجاج السوريين (٢٩) .

وعندما اعتلى بارسباى الحكم (٨٢٥هـ / ١٤٢٢
الى ٨٤١ هـ / ١٤٣٨ م) اتخذ قرارا باحتكار
مواصلات التجارة الهندية وخاصة تجارة الغفل
مع الغرب (٣٠) ، وجعل القاهرة مركزا لهذه
التجارة وانتوى أن يجعل قافلة الحج المصرية هي
القافلة التجارية الوحيدة أثناء الحج .

وفى سبيل ذلك أصدر مرسوما فى عام
٨٣٠ هـ / ١٤٢٧ م قام باعلانه أثناء احتفالات الحج
فى عرفات ، حيث أمر فى هذا المرسوم أن يصحب
التجار سواء من كانوا بالقافلة المصرية أو من
أى قوافل أخرى ، الحجيج المصرى أثناء عودتهم
الى القاهرة لدفع الضريبة قبل السماح لهم
بالعودة الى أوطانهم (٣١) . وعندما اعترض
التجار السوريون على هذا المرسوم ، حاول
السلطان أن يعدله فى السنة التالية ٩٣١ هـ /
١٤٢٨ م حيث يقضى المرسوم المعدل بأن يدفع
التجار من جميع القوافل ماعدا القافلة المصرية
« ثلاثة ونصف دينار عن كل حمل جمل من
البضائع التى اشترت فى جده ، وبذلك لم يعد
التجار ملزمين بالذهاب الى القاهرة » وبالرغم
من هذا التعديل ، فقد أجبر جميع التجار من جميع
القوافل عام ٨٣٢ / ١٤٢٩ م على أن يصحبوا
المصريين الى القاهرة قبل عودتهم الى أوطانهم
ليدفعوا الضريبة مرة ثانية (٣٢) .

كما أسهمت مكانة المدينتين فى المجال
الدبلوماسى فى انشاء علاقات صداقة قوية بين
سلطين الماليك والملوك الآخرين الذين كانت
قوافلهم تشتمل عادة على سفارات وهدايا كانوا
يتبادلونها مع الماليك (٣٣) .

وقد تركت رحلة الحج التى قام بها الافريقى
« منسى موسى » ملك مالى انطبعا على سكان

الى أنهم كانوا يزورون المدينة المنورة ، لذلك
كانت الرحلة تستغرق من ٤٥ الى ٥٠ يوما
للوصول الى مكة . ويبدو أن هذه الحقيقة قد
أثرت على موعد بدء رحلة الحجاج السوريين من
دمشق خلال القرن الأول من حكم الماليك ، ففى
ذلك الوقت كان الفائذ السورى (أمير الحج) يغادر
دمشق الى الكسوة Al-KISWAH ، وهى أول
محطة على الطريق ، حوالى يوم ١٠ شوال (٢٦)
وهناك كان ينتظر باقى الحجاج لينضموا اليه
وفقا لدرجاتهم (مثل ما كان يفعل أمير الحج
المصرى) ، ومنذ نهاية القرن الثامن الهجرى
(الرابع عشر الميلادى) وما بعد ذلك يبدو أن
وقت الراحة خلال الطريق قد اختصر وذلك لأن
الرحيل من دمشق الى محطة الكسوة كان يبدأ
من ١٨ الى ٢٠ شوال (٢٧) .

ولقد أسهمت المكانة الفريدة لكل من القاهرة
ودمشق كنقطتى اتصال بين الجزء الأكبر من
العالم الاسلامى والمدن المقدسة ، وهى مكانة
تأسست منذ زمن طويل قبل حكم الماليك
وتدعمت أثناء حكمهم ، فى تحديد نمط معين
للقوافل كما يبدو ذلك ظاهرا سواء « فى تنظيمها
أو فى هدفها ، وبالإضافة الى ذلك فان النتائج
الاقتصادية والسياسية لهذه المكانة يجب ألا
تغفل .

فبعيدا عن الأنشطة التجارية غير العادية التى
شهدتها المدينتان بحلول كل موسم للحج ، فقد
استفادت خزانة الماليك نتيجة للضرائب على
البضائع التى تنقلها قوافل الحج الأجنبية عند
دخولها القاهرة أو دمشق (٢٨) . ويخبرنا ابن
طولون انه عند تنظيم الحجاج السوريين عام
٩١٦ هـ / ١٥١٠ م بعد أحد عشر عاما من أربع
سنوات من الاضطرابات فان الدمشقيين فرحوا
لما ترتب على ذلك من احياء صناعات عديدة

26. Al-Jazar, Sdams al-Din M., Tartkh, MS., 58, 105, 259.

27. Ibn Sarra, Al-Durrah al-mudi'ah, II, 70, 99, 126, 140. Ibn Tulun, Mufakahat. 98, 165, 176, 196.

28. Maqrizi, Al-Suluk, MS., 28.

29. Ibn Tulun, Mufakahat, 341.

30. Maqrizi, Al-Suluk, MS., 16, 28.

31. Ibn Takhri Birdi, Al-Nujum al-zahirah, VI, II, 624; Ibn Fahd, Ithaf al-Ward', MS., II, 202.

32. Maqrizi, op. cit., 3, 8.

33. Ibn Khaldun, Al-Ibar V, 945-7.

٢ - الرسميون المصريون والسوريون في قوافل الحج :

١ - أمير الحج :

والشخص الأول الذى احتل منصب قائد الحجاج (أمير الحج) كان أبو بكر **Abu Bakr** الذى اختاره النبى فى السنة التاسعة من الهجرة ٦٣١م ليقود قافلة الحج من المدينة وليرأس شعائر الحج ، ولقد شغل هذا المنصب فى أيام الخلفاء الراشدين الخلفاء أنفسهم الذين كانوا يقودون الحجاج من المدينة ويرأسوا احتفالات الحجاج . وقد أصبحت قاعدة ثابتة منذ ذلك الوقت بين ملوك المسلمين ان يختاروا فى كل مركز من مراكز قوافل الحج شخصا رسميا يحمل لقب أمير الحج والذى كان من واجبه أن يشرف على الحجاج فى رحلتهم من بلادهم الى المدن المقدسة وبالعكس . ولتنفيذ هذا التقليد كان الخلفاء الأمويون والعباسيون يرافقون الحجاج بأنفسهم أو يعينون شخصا رسميا يكون عادة من الأسرة المالكة ليرأس الحج ويكون الممثل الشخصى للخليفة .

وعندما تقله الممالك السلطة فى مصر وسورية وجدوا أنفسهم مسئولين عن الحجاج المصريين والسوريين وأبقوا على نفس التقليد . فكان السلطان يختار كل سنة شخصا رسميا ليرأس الحجاج الى الأماكن المقدسة ، وكان يشار الى هؤلاء الرسميين فى ذلك الوقت باسم « أمير الحج » أو أمير الركب أو أمير المحمل (٣٥) وكتابات الموردي فى النصف الأول من القرن الخامس الهجرى (القرن الحادى عشر الميلادى) تشير الى الفوارق بين نوعين من القيادة على الحجاج وتحدد المؤهلات الأساسية لعمل كل منهما (٣٦) .

فالنوع الأول من القيادة هى سلطة ادارة الحجاج خلال اقامة الشعائر والإشراف على احتفالاتهم ، وكان هذا المنصب الذى يتضح انه

القاهرة لدرجة انها بعد تلك الرحلة باثني عشر عاما كانت لا تزال الموضوع المفضل للأحاديث ، ولقد أظهر المؤرخون الذين عاصروا هذا الحدث والذين جاؤوا من بعده ، اهتماما خاصا بهذه الرحلة بالذات ولم يهمل معظمهم ذكرها ، ومن بين المؤرخين المعاصرين لهذا الحدث فضل الله العمارى (٣٤) الذى ترك وصفا مفصلا لوصول الملك الى القاهرة ومقابلته للسلطان المملوكى الناصر والأثر الاقتصادي لرحلة موسى على القاهرة ، وقد ذكر العمارى عن مصادر هامة فى بلاط الناصر أن الملك موسى قد أضرر معه لنفقاته الخاصة مائة حمل حمل من الذهب وزع بعضها على القبائل أثناء الطريق من بلده الى مكة . كما أهدى لخزانة السلطان ذهبا خاما بجانب توزيعه مقادير كبيرة من الذهب على كبار الرسميين . وبذلك زاد تداول الذهب فى القاهرة بصورة كبيرة مما أدى الى انخفاض قيمته من ٢٥ درهم للمثقال الى ٢٢ درهم ، وقد أدى هذا الكرم غير الطبيعى للملك الى انفاذ جميع النقود التى حملها معه حتى انه اضطر لاقتراض نقود من تجار القاهرة عند عودته بغائلة مرتفعة جدا .

ونظرا لأهمية القاهرة ودمشق ليس فقط لكونهما محطتى سفر للحجاج المصريين والسوريين، ولكن أيضا كمركزين لتجمع قوافل الحجاج من الجزء الأكبر من العالم الإسلامى قبل المرحلة الأخيرة لرحلتهم الى مكة ، ومن أجل الأهمية السياسية والاقتصادية المتزايدة والمتصلة بقوافل الحج من هذه المدن ، فقد أولى الممالك اهتماما خاصا لتنظيم قوافل الحجاج ورعايتها ، كما كان يختار عدد من الرسميين لمرافقة المحمل ، كما أخذ رمز الحج (المحمل) دورا خاصا . كما كانت تنفق كميات ضخمة من النقود على أعداد وتجهيز المحمل .

34. Masalik al-Absar, MS., II, 503-6. Cf. Ibn Khadun, op. cit., 932.

35. The title of Amir al-Mahmil was given only to the Egyptian Amir al-Hajj to distinguish him from another official who left Cairo with a second pilgrim caravan and held the title of Amir al-Awwal.

36. Al-Mawardi, Al-Ahkam al-sultaniyah, Cairo, 1298 A.H., 103-5.

والقتال من أجل حماية الحجاج ، وإذا كان غير قادر على القتال فإنه كان يقوم بجمع رسوم من الحجاج ليدفعها للمهاجرين كي يتركوا القافلة تكمل مسارها ، على أن أمير الحج لم يكن بأى حال من الأحوال مفوضا لاجبار أى شخص على دفع أى رسوم إضافية إذا لم يرغب فى ذلك .

٨ - أن يتوسط بين الحجاج فى حالات المشاجرة ، وإذا كان سينفذ حكما فإنه يجب أن يكون مغولا هذه السلطة وأن يكون مؤهلا شرعيا لها ، وعندما يكون الحجاج متوقفين للراحة فى أى مدينة أثناء طريقهم ، وفى الحجاز كانوا يخضعون لإدارة حكام هذه المدن ، وكان أمير الحج وحاكم المدينة مفوضين لفض المنازعات التى تنشأ بين الحجاج بينما كانت المنازعات التى تنشأ بين حجاج القوافل وسكان المدن المتوقفين فيها تخضع لسلطة حاكم المدينة فقط .

٩ - معاقبة المخالفين من الحجاج ، ولتنفيذ هذا الأمر فإن سلطة أمير الحج ، ما لم يكن مفوضا بغير ذلك ، تنحصر فى تنفيذ العقوبة البسيطة ، فإذا كان أمير الحج مغولا سلطة توقيع العقوبات الكبرى أى : الحد ، فقد كان فى إمكانه تنفيذها بشرط أن تكون الجريمة التى تستحق هذه العقوبة قد وقعت خارج حدود الأحياء الخاضعة لسلطة الحكام المحليين ، والا فإن الحاكم المحلى يكون هو السلطة المسئولة لتنفيذ عقوبة الحد .

١٠ - أن يضع فى اعتباره المشاكل التى كانت قد تنشأ فى ذلك الوقت ، وبما يضمن وصول الحجاج الى مكة فى الوقت المناسب لأداء مناسك الحج .

وهذه المهام لأمر الحج - كما عدها الموردي - قد نشأت على مدى القرون ، مثلها مثل أوجه عديدة للحج ، الى أن جاء حكم الماليك فأصبح أمير الحج فى معظم الأحوال من الأشخاص الذين مارسوا أعمال السلطة العسكرية والسياسية والتنفيذية (٣٧) .

وبالإضافة الى المهام الأولية فى إدارة قافلة الحج والإشراف على جميع شئونها ، فقد كان أمير

دينيا بحثا يقتضى مؤهلات خاصة ويشار الى شاغليه عادة باسم الأئمة أو قائدى الصلاة ، كما كان يقتضى معرفة كاملة بقواعد الحج وشعائره ، وفى أثناء حكم الخلفاء الأمويين والعباسيين كان الخليفة هو الذى يشغل هذا المنصب ، وفى حالة غيابه ، وهو ما كان يحدث مرارا ، كان يقوم بهذا المنصب أمير الحج الذى كان يقود الحجاج من عاصمة الخلافة . ولما كان قادة الحجاج المصريين والسوريين أثناء حكم الماليك يختارون من بين العسكريين ممن لا يمتلكون المؤهلات الدينية ، لذلك فإن قيادة الحجاج أثناء أداء الشعائر كان يقوم بها قضاة القوافل أو قاضى مكة ، حيث كان كل منهما يتبع أمير الحج المصرى الذى يمثل السلطان المملوكى .

أما النوع الثانى من القيادة فهو سلطة قيادة الحجاج من أقطارهم الى المدن المقدسة وبالعكس ، وكانت تتطلب هذه القيادة ، والتى كانت تعرف دائما باسم أمير الحج ، مؤهلات شخصية هامة ، كما ذكر الموردي ، مثل : قوة الشخصية والشجاعة والعزة والتقوى ، وقد عده الموردي واجبات هذا المنصب كما يلى :

- ١ - أن يبقى الحجاج فى مجموعة واحدة أثناء الرحلة وفى المحطات على طول الطريق لمنع تفرقهم فى الصحراء حتى لا يضلوا عن القافلة .
- ٢ - تخصيص أماكن محددة لكل مجموعة من الحجاج فى القافلة منعاً للارتباك أو المشاحنات .
- ٣ - أن يكون السفر بسهولة وببطء حتى يتمكن الضعفاء والمعوقين من ملاحقة القافلة .
- ٤ - أن يتقدم فى الطريق باختيار أكثر الطرق سهولة وفائدة .

٥ - أن يبحث عن أماكن الرعى على طول طريق الرحلة حينما يقتدر الى الماء أو الرعى .

٦ - أن يحصى الحجاج من سطو اللصوص .

٧ - أن يحصى الحجاج ضد أى شخص يحاول أن يحرق رحلتهم الى المدن المقدسة ، ونفينا لذلك كان أمير الحج من المحتمل أن يلجأ الى القوة

37. Al-Jazari. Larikd MS. 36C Ibn. Taghri Birdi Hawradish, IV, 882; Al-Nujum al-zahirah, VI, II, 536; VII, 111, 834, 852; Ibn Tulun, Mufakahat 76, 96.

الحج المملوكي وخاصة أمير القافلة المصرية ينفذ سياسة السلطان المملوكي في الأراضي المقدسة ، فقد كان يستطيع ان يعزل ويعين شريف مكة والمدينة وان يلتزم بذكر اسم سادته المالك في الخطبة والمراسلات ، بل كان يتدخل أحيانا في الشؤون الداخلية للمدن المقدسة ، وقد نشأ عن هذه السلطة غير المحدودة لأمير الحج مشاكل عديدة ومشاحنات في المدن المقدسة (٣٨) .

وطوال فترة حكم الممالك ، كان أمير الحج لكل من القافلة المصرية والسورية يختار من بين الممالك ، وكقاعدة عامة كانوا يختارون دائما من بين ذوي الرتب العسكرية (رجال السيف) وقد يكون أمير الحج من الدرجة الأولى (أو كما يسمى أمير مائة أو قائد ألف) ، وفي حالات أخرى كان أمير الحج يختار من بين أمراء الدرجة الثانية (أمير طبلخانة) ، وفي أحيان نادرة جدا من بين أمراء الدرجة الثالثة (أمير عشرة) (٣٩) ويبدو أن هذا الاختيار الأخير لم يحدث الا أثناء القرن الأخير من حكم الممالك كما حدث في سنوات ٨٤١هـ / ١٤٣٨ م و ٨٥٠هـ / ١٤٤٧ م و ٨٥٢هـ / ١٤٤٩ م و ٨٦٤هـ / ١٤٦٠ م ، وفي عام ٧٩٢هـ / ١٣٩٠ م كان أمير الحج السوري مجرد مجند (جندي حلقه (٤٠) كحالة استثنائية ، وفي عام ٨٦١هـ / ١٤٥٧ م كان أمير الحج المصري هو ابن السلطان الحاكم (٤١) . وقد قام السلطان بيبرس عام ٦٦٧هـ / ١٢٦٩ م والسلطان الناصر محمد أعوام ٧١٢هـ / ١٣١٣ م و ٧١٩هـ / ١٣١٩ م وكذا السلطان قايتباي عام ٨٨٤هـ / ١٤٨٤ م بالحج ، وكانت القوافل المصرية والسورية تحت قيادة أمير الحج لكل منها ولم تكن تحت قيادة هؤلاء السلاطين .

ولما كان من المعتاد ان يكون أمير الحج ممن يشغلون منصبا هاما في حكومة القاهرة أو دمشق قبل اختياره لهذه المهمة ، لذلك عندما يعود بالقافلة الى بلده من الأراضي المقدسة ، كان يستأنف وظيفته السابقة ، فكل سبيل المثال كان أمير الحج المصري عام ٧١٩هـ / ١٤٤٣ م هو أمين غرفة المجلس (أمير مجلس) في حكومة مصر (٤٢) ، وفي عام ٨٤٦هـ / ١٤٤٣ م كان كبير الأمناء (حاجب الحجاب) (٤٣) وفي عام ٧٣٥هـ / ١٣٣٥ م كان أمير الحج السوري حاجبا في حكومة ولاية دمشق (٤٤) ، وفي عام ٨٨٩هـ / ١٤٨٤ م كان نائب حاكم القلعة بدمشق (٤٥) (نائب القلعة) . وطوال تلك الفترة كان أمير الحج في بعض الأحيان يحتفظ بمنصبه لأكثر من سنتين أو ثلاث سنوات متتالية ، وفي معظم الأحيان كان يقوم باختيار أمير جديد للحج في كل سنة للقافلة المصرية وكذا السورية .

وكان أمير الحج المصري يعين دائما بواسطة السلطان نفسه ، بينما كان السوري يعين بواسطة نائب دمشق ، وعلى أية حال فانه في بعض الأوقات كان أمير الحج السوري يعين بواسطة السلطان كما حدث في السنوات ٨٤٥هـ / ١٤٤٢ م و ٨٩٩هـ / ١٨٩٤ م و ٩١٠هـ / ١٥٠٥ م و ٩١٦هـ / ١٥١١ م (٤٦) ، وكان يعين من القاهرة كما حدث في السنتين ٨٥٤هـ / ١٤٥٠ م و ٩٠٩هـ / ١٥٠٤ م ويرسل الى دمشق ليقود الحجيج السوري (٤٧) . وبالرغم من أن القلقشندي ذكر أن مرسوما قد صدر أثناء فترة الممالك بتعيين أمير لقافلة الحج السورية (٤٨) ، فانه في موضع آخر يقرر أن أمراء قوافل الحج الذين اعتادوا خلال حكم الفاطميين أن يتسلموا مراسيم

38. Ibn al-Furat, *Tarikh*, IX, II, 343; Ibn Kathir, *Al-Bidayah*, XIV, 313; Ibn Taghri Birdi, *Al-Nu'um al-zahirah*, V, 539.

39. Ibn Taghrt Birdi. *ibid.* Vil, I. 10-11, 147, 550 ; At-Sakhawi, *Al-Tibr*, 219.

40. Ibn Sasara, *Al-Durrah al-mudi'ah*, 70.

41. Ibn Taghri Birdi, *Muntakhabat*, II, 296.

42. Ibn Taghri Birdi, *Al-Nu'um*, Cairo, 1942, IX, 59.

43. *Ibid.*, VII, I, 127.

44. *Al-Jazari Tarikh*, MS., 416.

45. Ibn Tulun, *Mufakahat*, 64.

46. Maqrizi, *Al-Suluk*, Ms, 122. Ibn Tutun, *Mufakahat*, 155—6, 288, 341.

47. Ibn Taghri Birdi, *Hawadith*, I, 65-66; Ibn Tulun, *Mufakahat*, 273.

48. Qalqashandi, *Subh*, XII, 435-36.

تعيينهم ، لم يعودوا يتسلمونها خلال حكم
المماليك (٤٩) .

وكان من المعتاد أن يقام احتفال اختيار أمير
الحج في أحد أيام شهر رجب أو ربيع الأول أو
ربيع الآخر ، وفي أثناء حكم المماليك البحرية
كان هذا الاحتفال في كثير من الأحيان يقام
حوالي منتصف شهر رجب ، وهو يوم خروج
المحمل المصري من القاهرة والمحمل السوري من
دمشق (٥٠) ، وبعد ذلك وفي أثناء حكم المماليك
البرجية - بالرغم من ذكر بعض التواريخ
الأخرى - فإن نفس الاحتفال كان يقام أما في
ربيع الأول أو ربيع الثاني (٥١) .

كما كان أمير الحج عند اختياره يتسلم رداء
الشرف (الخلعة) (٥٢) ، وقد وصف الجزيري
Al-Jaziri أن احتفال تنصيب أمير الحج المصري
كان يتم على النحو التالي : -

في عشية المولد النبوي ١٢ ربيع الأول ، كان
يجتمع جميع الأمراء والقادة وكبار الموظفين لتحية
السلطان وسماع المولد الذي كان عادة تواسيح
تبدأ بذكر ميلاد النبي ، وأثناء الاحتفال يقوم أحد
الحدم بتقديم المشروبات المحلاة للسلطان وضيوفه.
وكان يبدأ بتقديم المشروب الى السلطان الذي كان
في هذه المناسبة يشرب بعضا من المشروب ثم
يشير الى الخادم سرا بحفظ باقي الكوب ليقدمه
الى الشخص الذي اختاره السلطان ليكون أميرا
للحج في ذلك العام ، وعند تقديم هذا الكوب
يفهم الأمير المختار هذه الإشارة حيث يقوم فوراً
من مكانه ويتقدم لتقبيل يد السلطان ، ثم يقوم
جميع الحاضرين بتهنئة الأمير الذي تم اختياره
وبعدما ينتهي الاحتفال (٥٣) .

وعند وصول الحجاج خارج الحدود الغربية
لكة ، كان قائدا القافلتين المصرية والسورية يقابلان

بترحاب من الشريف ومرافقيه الذين يقيمون لهما
احتفالا رسميا ، وكان أمير الحج المصري ممثلا
للسلطان المملوكي ويقوم باهداء الشريف رداء
الشرف الذي يؤكد وضعه كنائب للسلطان (٥٤) ،
وفي نهاية الحج كان أمير الحج يتسلم من شريف
مكة منحة قدرها ٣٠٠٠ دينار ، وهذا المبلغ الذي
يبدو أن السلاطين كانوا يفرضونه بطريقة
عشوائية على الشريف ، قد أصبح فرضا رسميا
بنهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر
الميلادي) . وبالرغم ان ذلك قد ألغى بمرسوم عام
٨٢٤ هـ / ١٤٢١ م ، ثم مرة أخرى في عام
٨٤٤ هـ / ١٤٤١ م فقد استمر العمل به الى نهاية
حكم المماليك (٥٦) .

وعلى أية حال فإن التميز بين أمير الحج المصري
وأمر الحج السوري كان ملاحظا ، فضلا عن
التأثير الذي كانا يمارسانه أثناء مواسم الحج ،
ففي المسائل المتعلقة بالمستوى الديني مثل أداء
الشعائر بجبل عرفات كان أمير الحج المصري يأخذ
دائما مكان الصدارة ، وبالمثل فعند نشوب نزاع
بين أمير الحج المصري في جانب وشريف مكة وقادة
الحجاج العراقيين أو اليمنيين في الجانب الآخر
كان أمير الحج السوري يلعب دوره أما كحكم
محاييد أو يدعم زميله أمير الحج المصري بالرغم
انه في الحقيقة لم يكن يتعدى حدود وظيفته
الأصلية وهي الاشراف على قافلته .

وكان السلطان في حالة اذا ما اتخذ قرارا
باعتقال أو بعزل الشريف وتعيين غيره ، كان
أمير الحج المصري في معظم الأحيان ينقل معه
قرار السلطان بتعيين المرشح الجديد ، حيث كان
أمير الحج المصري موضع ثقة السلطان في تنفيذ
قراره . وكان هذا الدور - الذي يبتعد كثيرا عن
العمل الطبيعي لأمر الحج - تتسبب عنه مصادمات
متكررة بين أمير الحج وجنوده والحجاج ففي عام

49. Ibid., XI, 442.

50. Al-Jazari, *Tarikh*, MS., 103, 227, 297, 416, 455, 527, 588.

51. Ibn Taghri Pirdi, *Al-Nufum al-zahirah*. VII, 168, 497, 554, 724, 736, 744, 834.

52. Ibn Taghri Birdi, op. cit., VI, 90, Ibn Tulun, *Mufakahat*, 64, 76, 92.

53. Al-Jaziri, *Al-Durar al-fara'id*, MS., 1, 94.

54. Al-Fasi, *Al'Iqd al-thamin*, MS., II, 143; Al-Jaziri, *Durar al-fara'id al-munazzamah*, MS., II, 69.

55. Ibn Fahd, *Ithaf*, MS., II, 179, 233; Maqrizi, *At-Suluk*, MS., 117.

56. Jarallah b. Fahd, *Nayl al-mund bidhayl bufugh al-qira*, MS., 3.

٧٨٨ هـ / ١٢٨٦ م وصل أمير الحج المصري خارج مكة بصحبة شريف معين من قبل سلطان مصر ليحمل محل شريف مكة ، فما أن وصل شريف مكة للترحيب بالقافلة حتى اغتيل أثناء سجوده لتقبيل قدم الجمل الذي يحمل المحمل (٥٧) ، وفى عام ٧٨٩ هـ / ١٢٨٧ م كان الشريف قد علم بدوره أن أمير الحج المصري يصحب معه شريفاً جديداً عينه السلطان ، وخوفاً من أن يقتل هرب إلى الجنوب وهاجم قافلة حجاج تحمل معها بضائع إلى مكة ، بينما أرسل أمير الحج الشريف الجديد لآغاثة هذه القافلة (٥٨) .

وفى عام ٨١٢ هـ / ١٤١٠ م لما علم الشريف أن أمير الحج يحمل تعليمات من السلاطين بعزله استعد وكون جيشاً من ١٠٠٠ جندي على أهبة الاستعداد لوصول الحجاج المصريين إلى مكة ، ورغم أن السلطان قد تراجع عن قراره ، إلا أن مناوشات عديدة وقعت بين الحجاج والموالين للشريف (٥٩) ، وحتى عندما كان الشريف المعزول لا يبدي أية مقاومة ، وعادة ما كان يهرب بمجرد وصول الحجاج المصريين ، إلا أنه كان ينتقم لنفسه في بعض الأحيان بأن يعترض القافلة المصرية في طريقها إلى المدينة أو أثناء عودتها لمصر . وكانت هذه العلاقات مثيرة للشك وبالذات أثناء حكم الغورى (٩٠٦ هـ / ١٥٠٠ م - ٩٢٢ هـ / ١٥١٦ م) ، والذي أثناء حكمه قام آخر أمير للحج عينه المالك بدوره ، فعلى سبيل المثال فى عام ٩٠٧ هـ حينما كان أمير الحج المصري يحمل معه الخلة ليثبت تعيين شريف مكة ، قابله فى الطريق شقيق الشريف وأغراه باعتقاله فور وصوله إلى مكة ، فلما تنبه الأخ إلى نية أمير الحج ، جمع القبائل الموالية له وانقض على قافلة الحجاج السوريين التى كانت فى طريقها من المدينة إلى مكة وقتل عدداً كبيراً من

الحجاج من بينهم نساء وأطفال ، وعندما كان أمير الحج المصري يقود قافلته عائداً من مكة وبصحبة الشريف المعين ، هوجمت القافلة المصرية بواسطة هذا الأخ المتمرد وقتل عدداً كبيراً من الحجاج بل أنه تعقب الأمير نفسه الذى كان قد ترك القافلة ولجأ إلى بيت قاضى ينبع وأجبره على دفع ٥٠٠٠ دينار لكن يتركه يرحل إلى مصر ، بالإضافة إلى أنه بعد ذلك هوجمت القافلة مرتين من قبائل الصحراء وهى فى طريق عودتها إلى القاهرة (٦٠) .

وكان من بين واجبات أمير الحج المصري ، والتى ميزته عن قادة القوافل الأخرى ، نقل الكسوة التى تغطى الكعبة ، وكان عليه أن يحضر احتفال وضعها على الكعبة وأن يأخذ حقه منفرداً لرئاسة هذا الاحتفال (٦١) ، وفى عام ٧٥٦ هـ / ١٣٥١ م عندما قرر المجاهد ملك اليمن أن يستبدل الكسوة المصرية بكسوة من عنده وحملها معه أثناء الحج ، فقد اضطر أمير الحج المصري وبمعاونة أمراء ممالك آخرين إلى حربه معركة مع ملك اليمن فى منى واعتقل الملك وأخذ معه إلى مصر (٦٢) .

ويبدو أن الدور الذى كان يقوم به أمير الحج المصري ، كإداة لسياسة المالك فى المدن المقدسة ، قد خلق توترات وعدم ثقة متبادلة فى علاقته مع شرفاء مكة ، وكثيراً ما كان يتدخل فى الشؤون الداخلية لمكة لتأمين سلامة الحجاج المسئول عنهم ، حيث كانت الخلافات بين الحجاج والشرفاء تنفجر من وقت لآخر لدرجة أن تتحول مكة إلى ميدان قتال . وفى عام ٧٤٣ هـ / ١٣٤٣ م ولأسباب غير معلومة ، نشب قتال بجوار عرفات بين أمير الحج المصري والشريف نتج عنه مصرع ١٦ جندي مملوكي وعدد من جنود الشريف وانتهى بذهاب الشريف وجنوه إلى مكة حيث تحصنوا هناك الأمر الذى لم يستطع أمير الحج والحجاج إزاه

57. Al-Fasi, *Shifa' al-gharam*, II, 250; Ibn Takhri Birdi, *Al-Nujum al-zahireh*, V, 383.

58. Ibn al-Furat, *Tarikh*, IX, 21-2.

59. Al-Fasi, *Shifa' al-gharam*, II, 252-3; *Al-Iqd al-thamin*, MS., II, 136.

60. Al-Jaziri, *Durar Al-fara'id*, MS., I, 324-6; Ibn Iyas, *Bada'i' al-zuhur*, IV, 35-8.

61. Al-Fasi, *Shifa' al-gharam*, I, 125.

62. Ibn Khaldun, *Al-Ibar* V. 964; Ibn Fahd. *Ithaf*, MS., II, 71-2.

الرئيسية ، وعلى ذلك كانت تسمى قافلة المقدمة أو الركب الأول .

ولما كان لا توجد مراجع توضح طريقة تعيين هذا الشخص الرسمي أثناء حكم الماليك البحرية فإنه يمكننا أن نزع من هذا المنصب « أمير أول » ، قد أنشئ أثناء فترة الماليك البرجية ، خاصة وأنه أثناء فترة الماليك البحرية (كما سبقت الإشارة) كان الحجاج المصريون كقاعدة يجمعون في بعض واحدة يقودها أمير الحج فقط وكانت ترحل تحت اسم الركب المصري ، وإن سنة ٧٩٠ هـ / ١٣٨٨ م كانت أول سنة في التاريخ الاسلامي التي يذكر فيها اسم أمير أول (٦٩) . منذ ذلك التاريخ وحتى نهاية حكم الماليك كان الحجاج المصريون يقسمون الى قافلتين بصفة منتظمة ، القافلة الرئيسية كانت تسمى ركب المحمل وهي كما بدل اسمها كانت تصحب المحمل وهو رمز قافلة الحجاج الرسمية وكان يقودها في أثناء رحلتها أمير الحج وبذلك اكتسبت مكانة بارزة ، أما القافلة الأخرى وهي الركب الأول فكان يقودها أمير أول .

كان أمير الركب الأول ، مثله مثل أمير الحج ، يعين بواسطة السلطان نفسه . كما كان يختار اسوة بأمير الحج من بين القيادات العسكرية الملوكية ، وكان عادة ما يكون أميراً من الدرجة الثالثة (٧٠) وأحياناً يكون من الدرجة الثانية ، فمثلاً في عام ٨٦٩ هـ / ١٤٦٥ م كان أمير الحج الأول يحمل لقب أمير طبلخانة (أمير من الدرجة الثانية) (٧١) بينما في عام ٨٥٧ هـ / ١٤٥٣ م كان مجرد ضابط عادي (٧٢) .

ولأنه ليس لدينا مؤشرات خاصة عن مدى سلطة أمير الركب الأول فلا تتوافر فكرة واضحة عن مهام منصبه . ورغم أن ذلك فلأنه كان يقود قافلة المقدمة مستقلاً عن قافلة المحمل ، فالذي يبدو

أن يؤدوا طواف الوداع (٦٣) ، رغم أنهم أتوا الحج . وفي عام ٧٩٧ هـ / ١٣٩٥ م وكنتيجة لقيام أحد أتباع الشريف بسرقة أحد الحجاج ، نشب قتال في داخل الجامع الكبير أدى الى نشوب معركة بين الحجاج وسكان مكة في داخل المدينة بالإضافة الى قيام القبائل المحلية بمهاجمة الحجاج في طريقهم الى عرفات (٦٤) . وفي عام ٨١٧ هـ / ١٤١٥ م اتخذ الجامع الكبير في مكة كمركز لقيادة العمليات وأصبح ميدان قتال بين أمير الحج والشريف ، نتيجة لاعتقال أحد العبيد الموالين للشريف حيث كان يحمل سلطة مما اعتبر عملاً ضد أوامر أمير الحج (٦٥) .

ولم تكن الأنشطة السياسية لأمير الحج المصري تقتصر على مكة نفسها ، بل تجاوزتها . ففي ثلاث مناسبات ، ونتيجة للأوضاع السياسية بين مصر والعراق ، كلف أمير الحج المصري باعتقال أمير الحج العراقي (٦٦) ، كما اعتقل أمير الحج السوري سنة ٨٠٩ هـ / ١٤٠٧ م (٦٧) نتيجة لتمرد نائب الحاكم في حلب ضد الماليك الذي حاول أن يوسع منطقة نفوذه لتشمل دمشق بجانب محاولته التخلص من السلطان ليحل محله (٦٨) ، وكانت مثل هذه الحوادث كثيرة ومتكررة ، كما كان الحجاج في معظم الأحيان يلاقون متاعب أثناء إقامة شعائر الحج .

(ب) أمير الركب الأول :

كان سلاطين الماليك يقومون سنوياً ، ومع تحديد أمير الحج المصري ، بتعيين شخص رسمي بالقاهرة يحمل لقب أمير الركب الأول أو أمير الحج الأول أو الأمير الأول . وكما يدل اللقب فإنه كان يقوم بصفة رسمية بقيادة قافلة من الحجاج تغادر القاهرة بيوم قبل رحيل القافلة

63. Al-Fasi, Shifa' al-gharam, II, 247.

64. Ibid., 251.

65. Al-Fasi, op. cit., 255-56; Al-Iqd al-thamin, II, 143; Ibn Fahr, Jthaf 'pirm-pv MS., II, 158.

66. Ibid., 54, 338; Ibn Iyas, Bada'i' al-zuhur, Istanbul, 1936, III, 84; Ibn Fahd, 'Abd al-Aziz, Bulugh al-qira, MS., II, 16.

67. Al-Fasi, Al-Iqd al-thamin, MS., III, 84.

68. See Ibn Taghirdi, Al-Nujum al-zahirah, VI, 124-4.

69. Ibn al-furat Tarikh, IX 1, 36 : Ibn Taghri Birdi, op. cit., VII, 390.

70. Ibn Taghri Birdi, Al-Nujum al-zahirah, VII, 1, 109, 117, 121, 130, 147; II, 491, 521.

71. Ibn Taghri Birdi, Hawadith, III, 485.

72. Ibn Taghri Birdi, ibid., I, 194.

لهؤلاء العاملين الذين كان يسمى **قاضي الركب** بوضوح كأشخاص رسميين في القوافل المصرية والسورية أثناء حكم المماليك ، ولا كانت القافلة تشير الى الألقاب الرسمية دون توضيح **قاضي الركب** واجبات هذا اللقب تجاه القافلة (٧٤) . فاننا سنكون مجبرين على الإشارة لهذه الواجبات مع اعطاء شرح مختصر عن الرسميين الآخرين وفقا لما ذكره الجرائد بوصفه كان مسئولاً مصرياً في قافلة الحجاج المصريين في وقته .

١ - قاضي الركب :

وهذا الشخص الرسمي كان يسمى أيضا قاضي المحمل ، وكان يعينه أمير الحج من بين (٧٥) ، قضاة أحد المذاهب الأربعة ، ويعتمد تعيينه قضاء المذهب ، وعند تعيينه كان يتسلم مرسوما خاصا من ديوان الانشاء (٧٦) يحوى ذكر اختياره بصفة رسمية الواجبات المتعلقة بمنصبه ، واعتمادا على نقص أحد هذه المراسيم (٧٧) ، فان واجبات قاضي الركب كانت ارشاد الحجاج عند سؤالهم أسئلة تتعلق بالاحرام ، والالتزامات الدينية المختلفة للحاج المحرم عند وجوده في حدود مكة المقدسة ، وان يقرر العقوبة اللازمة على أى حاج يرتكب أى فعل من الأعمال المحظورة على المحرم ، وكان عليه أيضا أن يقرر وبدقة بداية الشهور القمرية نظرا لأن هذا القرار ضرورى لحساب يوم وقفة عرفات .

ومن بين واجبات قاضي الركب التي لم تذكر في المرسوم . الاشراف على جميع العقود الموقعة بين أمير الحج والحجاج من جانب والوسطاء وقادة الجمال من جانب آخر (٧٨) ، ولهذا السبب فان مكتب قاضي الركب كان يضم اثنين من الرسميين يسميان شهود المحمل (٧٩) ، وكان هذان

واضحاً انه كان يمارس في خلال رحلته نفس مهام أمير الحج ، أو معظمها على الأقل . وبالرغم من أنه بوصول حجاج القافلتين الى الأراضي المقدسة كان يجب على الأمير الأول ان يكون تحت رئاسة أمير الحج ، فانه يبدو أن الأمير الأول كان يتمتع بسلطة تنفيذية على القافلة التي يقودها ، ويمكن استنتاج ذلك من الحادثة التالية التي وقعت سنة ٨٥٩ هـ / ١٤٥٥ م ففي تلك السنة سرى الشك بين قادة الحجاج عن اليوم الذى سيبدأ فيه شهر ذو الحجة وأدى ذلك الى عدم التأكد من يوم وقفة عرفات ، وقيل ان الأمير الأول - كاجراء احتياطي - أبقى قافلته لمدة يومين في عرفات بدلا من يوم واحد كما حدد لجميع القوافل بما في ذلك قافلة المحمل (٧٣) . وهذه الحادثة تشير الى أن أمير أول مارس سلطته بالرغم من وجود أمير الحج المصرى ، ولا يمكننا التأكد من أى منهما كان له القوة التنفيذية الأعلى على حجاج قافلة المقسمة أثناء وجودها في الأراضي المقدسة .

(ج) مسئولون آخرون في القوافل المصرية والسورية :

كان التعيين المبكر لأمير الحج المصرى وأمير الحج السورى والأمير الأول ، والذي كان يتم بعدة شهور قبل سفر الحجاج من القاهرة أو دمشق ، مقصودا أساسا لتأخذه الوقت الكافى لهم لتكليف بعض المساعدين الرسميين لخدمة القافلة ولترتيب المشتريات ونقل المتاع والمعدات التي تحتاجها القافلة . ولما كان للأمراء من جميع الطبقات خدمتهم الخصوصيين ، فان القادة المماليك للحجاج المصريين والسوريين كانوا يجندون بعضا منهم لخدمة القافلة بالإضافة لاختيار الباقي من بين مواطني القاهرة ودمشق ، وفيما يلي سردا

73. Ibn Taghri Birdi, op. cit., 246.

74. No information is available regarding the functionaries of al-Rakb al-Awwal, but it would seem safe to assume that in this respect the organization of the caravan followed the pattern of the Egyptian Mahmil caravan.

75. Al-Jaziri, al-Durar al-fara'id al-munazzamah, MS., I, 93.

76. Al-Qalqashandi, Subh, Cairo, 1917, XI, 442.

77. Al-Qalqashandi, op. cit., 442-3.

78. Al-Jaziri, Durar, MS., 93-4.

97. Al-Qalqashandi, op. cit., 443.

أثناء الحج في حالة غياب أو عدم وجود ورثة لهم، وربما كان يحتفظ بسجل بجميع الذين يموتون أثناء الرحلة أو في المدن المقدسة (٨٤) .

ويعود، وبشكل ملحوظ، أسباب ارتفاع نسبة الوفيات بين الحجاج إلى الكوارث الطبيعية في المقام الأول مثل الفيضانات وشدة الحرارة أو البرودة والعطش والطاعون، وفي المقام الثاني إلى العوامل الأخرى مثل عدوان البدو أو كبر سن كثير من الحجاج مع الإرهاق، فمثلا عام ٧٩٠ هـ قتل ١٠٧ من الحجاج المصريين عندما تعرضت القافلة لفيضان خطير أثناء تسكرها في محطة على الطريق شرقي السويس (٨٥)، وفي سنة ٧٦٣ هـ/١٣٦١ م توفي ١٠٠ من حجاج قافلة دمشق في الصحراء السورية بسبب برد الشتاء القارس (٨٦)، بينما في سنة ٨٣٣ هـ/١٤٣٠ توفي ٣٠٠ من القافلة المصرية في الحجاز نتيجة لارتفاع الحرارة الشديدة والجفاف (٨٧)، ومثل هذه الحوادث المذكورة كانت تتكرر كثيرا ولذلك كان منصب الناظر لا غنى عنه في القافلة .

٤ - التوفيق :

وقد يسمى سكرتير أمير الحج، وكان دائما صابغا مختارا من بين الاتباع المالكين الشخصيين لأمير الحج، وكان هو بالفعل المراقب الأكبر للقافلة حيث كان يدير الشرطة وينظم دوريات الحراسة وينظم مسيرة القافلة بالإضافة إلى قيامه بعمل مكتب السكرتارية لأمير الحج (٨٨) .

٥ - ناظر السبيل :

بالرغم من اشتراط توفر القدرة عند الشخص ليزود نفسه بالأموال والاحتياجات لوجوب قيامه

الشخصان يعنيان بواسطة قاضي الركب وكان عليهما أن يشهدا على تلك العقود تحت اشراف القاضي وان يحتفظا بها في سجلات خاصة (٨٠) .

٢ - الامام والمؤذن :

بالإضافة إلى القاضي ومعاونيه، كان يعين شخصان دينيان رسميان، هما : قائد الصلاة والمعروف بالامام، ومعلن ساعة الصلاة المسمى بالمؤذن (٨١)، وكان هذان الشخصان يقومان بواجباتهما الدينية طوال طريق الرحلة وفي عرفات والمزدلفة ومنى، أما أثناء بقاء القافلة في مكة أو المدينة فإن الحجاج يقومون بأداء الصلوات بالمساجد الكبيرة تحت توجيه الامام والمؤذنين المحليين .

٣ - الناظر :

نظرا لأن معدل الوفيات بين الحجاج كان كبيرا، سواء خلال الرحلة أو في المدن المقدسة، فقد استدعى الأمر تعيين شخص رسمي يعرف بناظر الموارث الشرعية ليكون شاهدا على الممتلكات . ونظرا لأن المصدر الوحيد الظاهر حول هذا الناظر هو ما أورده الجزائري حيث ذكر شخص يدعى البدرى حسن السنباطي بوصفه ناظرا بالقافلة المصرية عام ٨٩٦ هـ/١٤٩١ م (٨٢). هذا بالإضافة للمصادر الأخرى التي ذكر فيها كتاب الممالك المعاصرون شخصا يحمل لقب الناظر (٨٣)، وقد يكون هذا إشارة إلى هذا الناظر بعينه أو ناظر السبيل - الذي سيأتي ذكره بعد ذلك، فإن ناظر الموارث هذا على العموم كان مسئولاً رسمياً وبمثابة مدير مالي، ويبدو أنه كان يتحكم فيما كان مع الحجاج الذين يموتون

80. Al-Jaziri, op. cit., 44.

81. Al-'Umari, *Masalik al-Absar*, MS., II, 164; Al-Jaziri, *Durar al-fara'id*, MS., I, 120.

82. Al-Jaziri, *Durar al-fara'id*, Cairo, 1384 A.H. 344.

83. Al-Jazari, *Shams al-Din Abu 'Abdallah M. Tarikh*, MS., 185, 346.

84. For the equivalent official in the administration of Cairo, see Qalqashandi, *Subh*. IV, 33, 54, Popper, W., *Egypt and Syria under the Circassian sultans*, Berkeley 1955, 90.

85. Ibn al-Furat, *Tarik*, Beirut, 1936, IX, 23-24.

86. Ibn Kathir, *Al-Bidayah*, Cairo, 1358 H., XIV, 290.

87. Ibn Taghri Birdi, *Al-Nujum al-zahirah*, VI, 663.

88. Al-Jaziri, *Durar al-fara'id*, MS., I, 90. In 856/1452 the Amir al-Hajj was instructed by the sultan, after he had left Cairo with the pilgrims for the station of Al-Birkah, to install his Dewadar as Amir of the advance caravan since no such official had already been appointed. See Ibn Taghri Birdi, *Al-Nujum*, VII. I. 232-33.

الشرقية بمصر كوقف للانفاق على مرشدى قوافل الحج (٩٦) المصرية ، وترجع هذه الحقيقة الى أن هذا المنصب كان وراثيا . فقد ذكر ابن بطوطة انه عندما غادر دمشق مع الحج السورى كان بصحبة مجموعة من الأعراب يعرفون باسم العجارمة (٩٧) ، بينما يشير ابن فضل الله الى واحد من الأدلة يسمى محمد بن عبد الباقي العجرى كأحد الأدلة الذين قادوا رحلة الملك منسى موسى من القاهرة الى الحجاز (٩٨) .

٨ - محتسب الركب :

وكان من بين الرسميين بالقافلة الذين يتسلمون ملابس التشريف (الخلعة) فى مناصبه بدء مسيرة الحمل ، وقد ذكره القلقشندي باسم المحتسب (٩٩) ، كما أشار الجزائرى الى القاضى فخر الدين بوصفه محتسبا للركب بقافلة الحجاج المصريين لعام ٧٣٥ هـ / ١٣٣٥ م (١٠٠) ، وبخلاف هذين المصدرين فليس لدينا معلومات عن المحتسب أو واجباته نحو القافلة . وعلى أية حال ، وحيث ان الإدارات الرسمية لكل من القاهرة ودمشق تشمل فى مناصبها الرسمية منصب المحتسب ، فانه يبدو ان هذا المسئول الرسمى بقافلة الحجاج يمارس عملا مشابها لعمل المحتسب ، وقد ذكر القلقشندي ان المحتسب كان مسئولاً عن الأسواق والاشراف على الأخلاق العامة كما كان له سلطة توقيع العقوبة اذا اقتضى الأمر ذلك (١٠١) .

٩ - مبشر الحج :

كان بمجرد وصول الحجاج الى منى بعد الانتهاء من أداء شعائر الحج بعرفات ، كان أمير الحج المصرى يرسل عادة مبعوثا رسميا يسمى مبشر الحج لينقل الى القاهرة تقريراً عن الحج والمسائل المتعلقة به ، وكان دائما يغادر مكة فى العاشر من ذى الحجة ليصل القاهرة بعد ١٠ أو ١٥

بالهج ، إلا ان عددا كبيرا من الحجاج كان يسافر مع القوافل دون القدرة على توفير احتياجاته ، ولمساعدة مثل هؤلاء الحجاج ، كان سلاطين المماليك يزودون القوافل المصرية والسورية بالاحتياجات والمؤن الخاصة من الأموال الخيرية والتي كانت تسمى السبيل (٨٩) ، لذلك وجب اختيار مسئول رسمى سنويا لرأس القسم الخاص بالسبيل فى القافلة ويحمل لقب ناظر السبيل .

ومثلما كان متبعا بالنسبة للقاضى ، فان ناظر السبيل كان يختار سنويا من بين قضاة القاهرة ودمشق ، كما كان يتسلم مرسوما رسميا بتمينه (٩٠) ، وبالرجوع الى محتويات أحد هذه المراسيم ، فان واجبات المنصب كانت الاشراف على السبيل ، وتوفير الاحتياجات للمحتاجين ، وتقديم الطعام والماء والأدوية لمقراة القافلة (٩١) .

٦ - المسئولون الطبيون :

ويتكونون من طبيب وجراح وأخصائى عيون (٩٢) . وكان هذا الفريق الطبى يحمل معه نوعيات مختلفة من الأدوية والمقايير والمراهم التى تستعمل لعلاج الحجاج بالمجان ، وقد ذكر الجزائرى ان نفقات المصحات الطبية كان يدفعها أمير الحج (٩٣) ، كما كان بجانب هؤلاء يستخدم أمير الحج طبيبا بيطريا ومفسلين للجثث (٩٤) .

٧ - الأدلاء :

كان يسافر كل عام على رأس قوافل الحجاج المصرية والسورية مجموعة من المرشدين يسمون Adilla من الذين كانوا على معرفة دقيقة بالطرق الصحراوية (٩٥) ، وكان واجبهم ان يقودوا القوافل من القاهرة ودمشق طوال طريقها المعتاد الى الأراضي المقدسة والعودة منها . وقد ذكر الجزائرى ان أملاكا معينة كانت تخصص بمنطقة

89. Al-Yunini, *Al-Dhayl 'alā Mir'at al-zaman*, MS., III, p. 402; Al-'Umari, *Masalik al-absar*, MS., II, 164.

90. *Qalqashandi*, Subh., XII, 381.

92. Al-'Umari, *Masalik al-absar*, MS., II, 164.

94. Ibid., 131, Al-'Umari, loc cit.

96. Al-'Umari, ibid, *Qalqashandi*, Subh. IV, 54, Al-Jaziri op. cit., 134.

96. Al-Jaziri, *Durar al-fara'id*, MS., I, 122.

97. *Rihlah*, Cairo, 1964, I, 67.

99. Subh., IV, 54.

101. Subh., IV, 37.

91. *Qalqashandi*, op. cit., 381-82.

93. Al-Jaziri, *Durar al-fara'id*, MS., I, 122.

98. Al-'Umari, *Masalik al-absar*, MS., II, 506.

100. Al-Jaziri, *Tarikh*, MS., 436.

تبوك أو العلا لتصل دمشق قبل وصول القافلة
بسبعة أو عشرة أيام (١١٠) .

وبالإضافة الى ما سبق ، وتحت عنوان فرعى ،
يمكن تعداد الرسميين الذين لم يشار اليهم
بوضوح كمختارين لمرافقة القوافل أثناء فترة
الماليك ، وقد عددهم الجزائري والذي كان هو
نفسه واحدا من الرسميين فى قافلة الحج
المصريين فى القرن ١٠هـ / ١٦ م ووصفهم بأنهم
يكونون جزءا من الهيئة المرافقة لأمير الحج المصرى
فى وقته ، وفيما عدا بعض الحالات القليلة ، فلم
ترد أية اشارة تؤكد أن هذه الوظائف وجدت
أثناء زمن الماليك ، واعتمادا على امكانية أن معظم
هذه الوظائف وإن لم تكن كلها قد وجدت أثناء
فترة الماليك ، فسنعدها باختصار فى
الآتى (١١١) :

١ - أمير الخور :

كان يوجد على الأقل أربعة ضباط يحملون
لقب أمير خور فى القافلة المصرية ، وكان الأول
يشرف على الخيول فى اسطبل أمير الحج بينما
كان الآخرون مسئولين بصفة عامة عن الجمال
التي تنقل المؤنة والمعدات التى تصاحب أمير
الحج .

٢ - شاد السنج :

وكان مشرفا على المؤنة الغذائية فى القافلة
لاعاشة أمير الحج ومساعديه الرسميين والحرس
والخدم .

٣ - شاد المطبخ :

وهو المسئول عن مطبخ أمير الحج ، وكان
يشرف على توزيع الوجبات فى المحطات الرئيسية
على طول الطريق (١١٢) ، كما كان يخضع

يوما (١٠٢) ، وكان التقرير يشتمل عادة على
معلومات عن الحالة العامة بمكة ، وحالة الطقس
بها ، وأسعار السوق ، ومعاملة الشرفاء لأمير
الحج المصرى (١٠٣) ، وأماكن القوافل اليمنية
والعراقية والحالة العامة للحجاج المصريين . وقد
ذكر الأسبوطى ان عادة ارسال مبشر الحج
أصبحت تقليدا منذ أيام الخلافة الأموية
والعباسية ، كما أعطى تفسيراً مثيراً عن أسباب
استقرار هذه العادة ، هو انه كان معتقدا ان قرب
خروج الدابة ، وهى من علامات ساعة
البعث (١٠٤) ، ستحدث أثناء اقامة الحج
بمنى ، وانها ستخرج من جبل أجياذ Ajyad ،
وعلى ذلك فان المبشر كان يرسل ليعلن عن سلامة
الحجاج (١٠٥) .

وكان المبشر كقاعدة عامة يختار من بين كتائب
الماليك الذين يعملون فى خدمة أمير الحج ، وفى
عام ٨٥٦ هـ / ١٤٥٢ م اختار أمير الحج (١٠٦)
الدويدار الأول ، والذي كان هو نفسه قائد قافلة
المقدمة مبشرا وعين مكانه دويداره الثانى (١٠٧) .
أما فى سنة ٨٥٥ هـ / ١٤٥١ م كان المبشر هو
ابن أمير الحج (١٠٨) .

ووفقا لما ذكره الجزائري ، فان ٢٠٠ دينار ،
والتي كانت تعرف باسم عادة المبشر كانت تطلب
من أمير ينبع لتدفع للمبشر سنويا والذي كان
يقوم بدوره بتوزيع هذا المبلغ بين القبائل المعنية
التي تقوم بحراسة كافة قطاعات طريق الحج
المصرى (١٠٩) .

أما بالنسبة لأمير الحج السورى فانه لم
يرسل مبشرا الى دمشق ، ومع ذلك فقد كان
هناك سنويا رسول ينقل خطابات الحجاج
السوريين المرسلة أثناء رحلة العودة من مكة

102. Al-Sakhawi, Al-Tibr, Bulaq, 1896, 20, 148, 168, Ibn Lagmri Birdi, Hawadith. I. 22, 26, 40, 57, 99.

103. Ibn al-Furat, Tarikh, IX, I, 237, II, 312-13. 349-50. 442-3 :

Al-Sakhawi, Al-Tibr, 148, 186-7.

104. Holy Qur'an, XXVI, 82.

105. Al-Suyuti, Husn al-muhadarah, Cairo, 1299- H. 220.

106. Ibn al-Furat, Tarikh, IX, I, 237, II, 388; Ibn Tagrri Birdi, Hawadith. I. 22, 26, 40, 57.

107. Al-Sakhawi, Al-Tibr. 394.

108. Ibn Taghri Birdi, op. cit. 120.

109. Al-Jaziri, Durar al-fara'id, MS., I. 135

110. Al-Jazari, Tarikh, MS., 95, 134, 591 ; Ibn Kathir, Al-Bidayah, XIV. 264. 267; Ibn Tulun.

Mufakahat, 9, 135, 146.

111. For future details concerning these officials, see Al-Jaziri, Durar al-fara'id al-munazzamah MS. 95-135.

112. The staff, troops and servants of the Amir al-Hajj received food that varied in quantity and quality in accordance with their rank.

لأشراؤه الطبّاخون والذين لم يذكر الجزائري عددهم .

٤ - شاد السقاين :

هو المشرف على حاملي المياه . كما يشرف على توزيع المياه بين الرسميين في القافلة ، وفي بداية الحكم العثماني لمصر كانت القافلة تزود بحوالى ١٦٠٠٠ قربة ماء ، وكان يخصص لها ١٢٠ جملا لحملها ، وكان أمير الحج مسئولاً عن توفير القرب والجمال .

ويصف ابن بطوطة ، الذي صاحب القافلة من دمشق الى الأراضى المقدسة سنة ٧٢٦ هـ / ١٤٢٦م تزويد الحجاج السوريين بالماء من بئر في محطة تبوك على النحو التالي : كانت السمة المعتادة لحاملي المياه ان يهبطوا على جنبات البئر ، وكانوا يستقون الجمال ويملاؤن القرب ، وكان لكل أمير أو شخص مميز وعائه الخاص الذي يسقى منه جماله وجمال أتباعه وتملا منه قريهم ، أما بالنسبة لباقي الحجاج فكانوا يعقدون اتفاقيات مع حملة الماء السقاين لسقى جمالهم وملا قريهم مقابل أجر محدد (١١٣) .

٥ - شاد المحمل :

وكان مسئولاً عن المحمل أثناء الرحلة ، وكان واجبه الرئيسى اخلاء الطريق طوال الرحلة للجمال الذى يحمل المحمل وعلى وجه الخصوص فى الممرات الضيقة حيث تتزاحم الجمال فى القافلة .

٦ - المقدمون على جمال النفر :

وهم رؤساء سائقي الجمال فى قاطرة أمير الحج ، وكلمة جمال النفر أو النفرة كما ذكر الجزائري تدل على سلالة من الجمال الضخمة التى كان يستخدمها أمير الحج لنقل المؤنة والمعدات (١١٤) .

ويذكر الجزائري اسم قانبار على انه آخر مقدم استخدم فى الحجيج المصرى تحت حكم المماليك الشراكسة ، كما يذكر القلقشندي أن من بين المسئولين الرسميين فى القافلة ، والذين كانوا يتسلمون الخلة فى يوم بدء المحمل فى شوال ،

المقدمون ، وذلك أثناء حكم المماليك ، ولكنه لم يفصل طبيعة مسئولياتهم فى القافلة (١١٦) كما ذكر الجزائري أن المقدمين كانوا يستخدمون فى القافلة للتعاقد مع أصحاب الجمال لنقل المحمل والكسوة والمعدات والمسئولين عنها وفرق الحرس والمرافقين الشخصيين لأمير الحج ، كما كانوا يشرفون على سائقي الجمال ويراقبون التحميل والانزال أثناء راحة القافلة فى المحطات على طول الطريق .

٧ - مقدم الضوئية والجشامة

وكان يشرف على حملة المشاعل ويعرفون بالضوئية أو انشاعية وحرس السجن الذين كانوا - كما ذكر الجزائري - يعرفون بالجشامة فى قاطرة أمير الحج ومن بين واجبات الضوئية والجشامة تجييع خشب الحريق فى مكان المطبخ واستخدامه كمشاعل للقافلة ، وفى زمن الجزائري كان يستخدم بصفة رسمية ٢٤ مشعلا للقافلة منها ٥ مشاعل تضاء بالزيت والباقي بالخشب . وكان من بين أتباع المقدم السياف والمبيت . وكانت واجبات الأخير نشر تعليمات الأمير بين الحجاج والقيام بعمل التنبيهات المنتظمة أثناء الليل عند توقف القافلة بالمحطات على طول الطريق لتنبيه الحجاج عن الحالة العامة للمحطة وعما اذا كان هناك ضرورة لاتخاذ احتياطات اضافية لحماية جمالهم وممتلكاتهم الشخصية .

٨ - مقدم الهجانة والشعارة :

وهو المسئول عن السروج والألحجة وملحقاتها الخاصة بجمال اسطبل أمير الحج ، كما كان يشرف على الرجال المسئولين عن الاعلاف والجمال التى تحملها .

٩ - مهتار الطشتخانة :

وهذه الوظيفة - كما ذكر الجزائري - من الوظائف الهامة أثناء حكم المماليك الشراكسة (١١٧) ، فقد كان مهتار الطشتخانة مسئولاً عن الملابس الخاصة وكذا السلاح والأواني والشموع ٠٠٠ الخ التى تخص أمير الحج ، كما كان مسئولاً عن الملابس الرسمية

113. Rihlah, Cairo 1964, I, 68.

114. Al-Jaziri Duran, r al-fara'id, MS., II, 17-19.

115. Al-Jazari, op. cit., 107.

116. Subh, IV, 54.

117. Al-Jaziri, Durar al -fara'id, MS., I, 122.

كانت تصاحب أمير الحج المصرى أثناء حكم المماليك كانت تتكون من ٢ ضاربين على الطبول و ٢ نافخين فى الأبواق وعازف نغير ، وبالإضافة الى هؤلاء فقد كان للمحمل فريقه الموسيقى الخاص الذى يتكون من سبعة من قارعى الطبول .

١٦ - المخبزي :

وكان واجب الخباز ومساعديه هو اعداد الخبز لأمر الحج والرسامين والحرس فى المحطات الرئيسية على طول الطريق .

١٧ - الكيالون والسمسار :

بالرغم من ان هذا اللقب يعنى مجموعة من كيال الحبوب ووسيط ، الا أن الجزائري يشير الى مسئول رسمى عن الحبوب الخاصة بأمر الحج والتي من بين واجباته مراقبة الطحن والنخل ونقل الحبوب فى قاطرة أمير الحج .

١٨ - نجار السانج :

وهو النجار المسافر مع القافلة لرعاية الصناديق والسحارات التى تنقل فيها المواد الغذائية الخاصة بالقافلة .

١٩ - نجار الكور :

بالإضافة الى النجار السابق ذكره ، كانت البعثة الرسمية لأمر الحج تضم نجارا آخر مسئول عن سروج الجمال المعروفة باسم الكور Kur الخاصة بقاطرة الحج .

٢٠ - خول الأغنام :

وكان مسئول عن قطيع الأغنام المصاحب للقافلة لتزويد مطبخ أمير الحج بما يلزمه من لحوم خلال الرحلة .

٢١ - المشرون بالدار :

وكما يدل اسمهم ، فقد كانت لديهم معرفة دقيقة بالطرق وعلى ذلك كانوا يعلنون الحجاج مقدما عن وصولهم الى المحطات المختلفة على طول الطريق .

والعباسات والأثواب التى يحملها أمير الحج لاهدائها لرؤساء بعض القبائل على طول طريق الرحلة ولأمراء وقضاة مكة والمدينة ولأمر ينبع .

وبالإضافة الى الواجبات السابق ذكرها ، كان المهتار - كما ذكر الجزائري - يوكل اليه منصب المحتسب على طول الطريق وأثناء بقاء القافلة فى مكة والمدينة وينبع ، وكان يعرض هذا المنصب على مسئول يختاره مقابل ٥٠ دينار .

١٠ - مهتار الشرايفانة :

وكان يدير البعثة الرسمية المرافقة لأمر الحج وكان يشرف على الأطباء والكهالين والجراحين الذين سبق ذكرهم .

١١ - مهتار الفراشخانة :

وكان مسئول عن خيام أمير الحج والرسامين والحرس والخدم المسئولين عنها أثناء الرحلة . وكان يرحل مبكرا قليلا عن القافلة الرئيسية حتى يمكن اعداد الخيام قبل وصول الأمير وأتباعه الى محطته .

١٢ - الزودكاش :

وكان يشرف على الأسلحة ومعدات الحرب التى تصاحب أمير الحج للدفاع عن القافلة ، وكان تحت إشرافه مسئول يسمى النفطى أو البارودى الذى كان واجبه اعداد الأسلحة النارية والمفرقات لتوزيعها فى محطات معينة على طول الطريق الى منى .

١٣ - مهتار الركابخانه :

وكان مسئول عن سروج الخيول والألجمة وأكسية الخيول المزركشة ... الخ فى اسطبل أمير الحج .

١٤ - الشعراء :

كان يصاحب أمير الحج اثنان من الشعراء المحترفين وكانا يرحلان وراهم لتسلية بالأغاني بصاحبة الربابة .

١٥ - الطبول خاة :

وفقا للجزائرى فان الفرقة الموسيقية التى

محمّد ناجي

والعودة إلى الجذور

محمّد فتحى السنوى

المكان : عزبة ناجي - مركز أبو حمص محافظة البحيرة - الزمان : صيف ١٩٩٠ .
في سهرة صيفية معمّرة ، وفي حديقة ثرية رائعة ، حديقة منزل الفنان التائري
ورائد من التصوير المصري امعاصر محمد ناجي ، كان اللقاء دافئا مع شقيقه
الفنّانة التشكيلية عفت ناجي .

قلت لها : احكي لي عن ناجي .

قالت : قرأت في كتاب عن الاساطير الشعبية اليابانية والصينية القديمة ، انه
نمت في احدى البقاع شجرة ضخمة فاقت كافة اشجار الغابة طولاً ، وامتدت
جذورها في باطن الارض ، وارتفعت قممتها الى السماء حتى ادركت الثريا ، وجاء
يوما ساحر ماهر سحر عود الشجرة وصنع منه « عودا » .

واستمر هذا العود ذخرا في حوزة اباطرة الصين فترة طويلة من الزمن ،
وحاول الكثيرون دون جدوى طرق اوتار العود ، فلم تصدر منها سوى اصوات
منفرة .

ثم جاء عازف ماهر ، تسللت يده الى العود برفق ، وجلب اوتاره ، فجعلها
تحاكي اصوات الطبيعة ، واختلاف الفصول ، واصوات الريح على قمم الاعلام،
وخير الماء المتدفق ..

كانما بعثت الحياة في عود الشجرة من جديد ، فاسترجعت تلك الاصوات
المشجية التي طالما توالى حولها في الغابة . وبدأت يد العازف تغير طريقة
طرقها الاوتار فصدرت عن العود انغام صاخبة كأنغام الثورة والحروب ، ثم دقت
يد العازف بعد ذلك على الاوتار فجعلها تصف الحان الحب وطراوة الربيع ،
فاشجعت علوبة الالخان آذان الآلهة ! ولما سألوا العازف عن سر ابتلاعه ، وعن
السبب في اخفاق الآخرين ، اخبرهم ان من سبقوه ارادوا ترديد الحان في قرارة
انفسهم ، في حين انه ترك العود يصدر الالخان التي تتفق وطبيعته !!

ناجي .. شقيقى .. هو ذلك العازف القدير .. وستجد رسومه تحمل
في تنوعها الوانا من التعبير تشبه الطبيعة في غزارتها وتجدها الدائم !!

قلت :- لقد قرأت كل ما كتب عن ناجي ، الا انني اجد تضاربا واختلافا شديدا في معظم تلك الكتابات خاصة فيما يتعلق بالبيانات والأرقام واسماء اللوحات وتواريخها ، وكذا الامر في بعثات ناجي ٠٠ فمن هو ناجي الذي لا يعرفه احد ؟

قالت : هو الفنان محمد موسى ناجي احمد الطوبجي ، وقد ولد بالاسكندرية في حي محرم بك في ١٧ يناير ١٨٨٨ .

ووالده موسى بك ناجي مدير جملة الاسكندرية ، وكان مشهورا بثقافته الواسعة والرفيعة وحبه للموسيقى والأدب .

ووالدته نفيسة هانم راشد باشا كمال كريمة راشد باشا كمال حكمدار عموم ومحافظ السودان سواحل البحر الأحمر .

وقد أتم ناجي دراسته الثانوية في المدرسة السويسرية بالاسكندرية ، وكان من بين أقرانه الأديب الايطالي « أونجاريتي » ، وكان ناجي ينظم أشعارا باللغة الفرنسية بأسلوب رومانسي ويرجع تاريخ أقدم عمل من رسوم ناجي الى عام ١٩٠٢ وهو عبارة عن باقة ورد بالحبر الشيني . كما كان ناجي يعزف الموسيقى ، وقد كتب ناجي ما يربو على ٣٥ قصيدة باللغة الفرنسية عام ١٩٠٤ يتغنى فيها بمصر الفرعونية وبجمال الطبيعة في مصر ، ولا تزال هذه القصائد مخطوطة في عدد من الكراسات عندي .

وفي عام ١٩٠٦ التحق ناجي بجامعة ليون بفرنسا لدراسة القانون والاقتصاد السياسي وكان يقضى أوقات فراغه في متحف « سان بير » .

وحصل ناجي على ليسانس الحقوق عام ١٩١٠ وسافر الى فلورنسا بايطاليا لدراسة الفنون وتعرف على الفنان التأثيري « كلود موني » وانتفع كثيرا بأرائه ، وشرع ناجي في تقليد عدد من اللوحات لرواد عصر النهضة ، وكذلك الأعمال ذات الطابع التاريخي .

وكانت أولى محاولات ناجي للرسم بالأقلام الملونة عام ١٩١١ ، ثم كانت أولى لوحاته الزيتية « جنى البلح » عام ١٩١٤ والتي رسمها في هذا المكان هنا في عزبة ناجي بابو حمص .

مكث ناجي بفلورنسا أربع سنوات ، ثم عاد الى مصر عام ١٩١٤ ، وكان يتردد على الأقصر حيث كان يقيم في قرية « القرنة » لدراسة الفن الفرعوني ممثلا في آثار الضفة الغربية ، وله في هذا المجال مجموعة من الرسوم التحضيرية لأعمال تالية له .

ثم سافر ناجي مرة أخرى الى فرنسا عام ١٩١٨ ، وأقام عدة شهور في بلدة « جيفرني » بمقاطعة نورماندي برفقة « كلود موني » ورسم ناجي لوحة طريق الكباش في الكرنك .

وفي عام ١٩١٩ أقام ناجي مرسما له في منزل قديم بالمنزل رقم ٥ درب اللبانة بالقرب من قلعة صلاح الدين ، والذي أصبح اليوم « بيت الفنانين » ، وبدأ يرسم لوحته « نهضة مصر » أو « موكب ايزيس » نتيجة لتفاعله مع البيئة الشعبية والروح الحماسية التي واكبت ثورة ١٩١٩ وتعد لوحة « نهضة مصر » من لوحات ناجي الهامة ويبلغ مقاسها ١٥ × ٤ متر وقد عرضت بصالون الفنانين بباريس عام ١٩٢٠ وحازت الميدالية الذهبية ، وقد اقتنى مجلس الشيوخ في مصر « مجلس الشورى حاليا » هذه اللوحة عام ١٩٢٢ .

وفي عام ١٩٢٢ تقابل ناجي مع السيدة « جوليت آدم » الأم الروحية للزعيم الوطني مصطفى كامل عن طريق شقيقه على بك كامل الذي قدمه لها ابان فترة اقامته في بلدة « جيف » بوادي شيفروز ، وقد رسم ناجي بورتريه لها وهو موجود حاليا في متحف ناجي بحدائق الأهرام .

وفي عام ١٩٢٣ انتخب ناجي عضوا بمجلس ادارة جمعية محبي الفنون الجميلة بالقاهرة .

وفي ١٦ يونيو عام ١٩٢٥ عين بوزارة الخارجية وسافر الى « ريو دي جانيرو » بالبرازيل وفي عام ١٩٢٦ أنجز ناجي مجموعة من اللوحات الصغيرة بالبرازيل تتمثل في تصوير البيئة في البرازيل من جبال ووديان وأحراش ومناظر طبيعية .

وقد حصل ناجي على قلادة الشرف الفرنسية عام ١٩٢٧ .

وفي عام ١٩٢٨ حضر ناجي مؤتمر الفنون الشعبية ببراغ بتشيكوسلوفاكيا في الفترة من ٧ الى ١٣ أكتوبر وحضره ممثلو ٢٣ دولة ، وكان ناجي من ممثلي مصر في الوفد الذي كان يرأسه

برئاسته ، وفي هذا المجلس كان جاستون
زنانيرى نائبا لرئيس مجلس الادارة و « تيرنى »
سكرتيرا عاما فخريا .

وفي الخامس من شهر مارس ١٩٣٥ وقع
ناجى أول عقد ايجار لاتيليه الاسكندرية ،
ثم افتتح في ١١ مايو ١٩٣٥ ، ويحدد ناجى
أهدافا رفيعة للاتيليه فيقول :

« يتولى الاتيليه مهمة تمجيد الفن المحلى
مرتبطا بالفن بصفة عامة ، ومساعدة الفنان
المصرى على اقتحام الفن الدولى ، وخلق مناخ
ملائم لعملية التبادل الفنى والفكرى المثر مع
الدول التى تقدر الفن » .

ويكتب ناجى مجموعة من المقالات الفنية خلال
عام ١٩٣٥ فى مجلة « لييجيت نوفيل »
(مصر الجديدة) ويرسم مجموعة من
خمس لوحات لمستشفى المواساة بالاسكندرية ،
تتركز موضوعاتها حول تاريخ الطب وهى :
« الطب عند العرب » أو ابن سينا ، « الطب عند
المصريين » أو أمحوتيب « الطب ينقذ طفلا » ،
أو « موسى الناجى من النهر » ، « الطب فى
القرية » ، « الملك وهو يشيد الحجر الاول » ،
حجر الأساس لمستشفى المواساة .

وفي هذا العام خصص لناجى احدى القاعات
فى المعرض الرابع عشر لجمعية أصدقاء الفن
بالقاهرة .

وفي عام ١٩٣٧ اقام معرضا لأعماله التى
صورها فى الحبشة والريف المصرى بمتحف
الفنون الجميلة فى لندن فى الفترة من ٢٧ يناير
الى ٨ فبراير وبلغ عدد اللوحات ٤٥ لوحة منها
عشر لوحات تمثل الحياة فى الريف المصرى ،
وكان أول معرض لفنان مصرى يقام فى إنجلترا .

وقد اقتنى النائب البريطانى « الفريد بوزوم »
احدى لوحات ناجى وهى لوحة « الاحتفال بأحد
السفن » وأهداها الى متحف تيت جاليرى
بلندن .

وفي نفس العام قام بزخرفة الجناح المصرى
بمعرض باريس الدولى للفنون والمقتنيات حيث
عرض لوحته « دموع ايزيس » أو فيضان النيل ،
وكذلك لوحته « ثروات البلاد » .

السيد « أوتكور » مراقب الفنون الجميلة بوزارة
التربية والتعليم « المعارف سابقا » بحكم وظيفته ،
وكان أول فرنسى يتولى هذا المنصب ، وقد ادعى
السيد « أوتكور » بأنه ليس فى مصر فنونا شعبية ،
وهنا تصدى له ناجى بقوة ، وقام بالقاء بحث رائع
أثبت فيه عدم صحة هذا الادعاء ، ودافع ناجى فى
هذا البحث عن قوة الابداع فى التراث الشعبى
المصرى واستمراريته ، مما أغضب السيد
« أوتكور » وأدى ذلك الى أزمة انتهت باستقالة
ناجى من منصبه فى ١٥ مارس ١٩٣٠ .

وسافر ناجى الى الحبشة « اثيوبيا » فى بعثة
فنية منحتها له وزارة الخارجية المصرية عام ١٩٣٣
وقام خلالها برسم مجموعة من البورتريهات
للنجاشى « هيلاسلاسى » وعدد من أفراد عائلته ،
كما رسم العديد من مشاهد الحياة اليومية هناك ،
ومن أهم هذه اللوحات :

(تجار الجلود) ، (المحكمة فى الهواء الطلق) ،
(منظر فى الحبشة) ، (السوق فى أديس أبابا)
ولوحته الشهيرة « أحد السفن » التى اقتناها
متحف تيت جاليرى بلندن .

وسافر ناجى فى رحلة الى اليونان عام ١٩٣٤
وزار مقدونيا وأثينا وقوله - مسقط رأس محمد
على - ورسم العديد من اللوحات أهمها « منزل
محمد على فى قوله » وهى بالألوان المائية .
« تمثال محمد على » بالألوان المائية أيضا .
« النيل الأحمر » ، « بنات أمينوفيس » ،
« صيد القبط » ، « صيد السمك » ،
« عيد الروح القدس فى اليونان » ، و « قوله » ،
وهذه اللوحات بالألوان الزيتية .

وقد اقام ناجى معرضا للوحاته بدار اتيليه
أثينا فى هذا العام ، وفى نفس الوقت كان
الأديب المصرى الكبير جاستون زنانيرى يلقي
محاضرة بنفس الدار ، وقد أعجب كلاهما بهذا
الدار أيا أعجاب وبنظامه الجامع بين الأدباء
والكتاب والمفكرين من جهة ، وبين الفنانين
بمختلف فنونهم من جهة أخرى ، وعقدا العزم
على القيام بتنفيذ فكرة ماثلة أو مطابقة بمجرد
عودتهما الى مصر .

وفي شهر اكتوبر ١٩٣٤ وبعد عودة ناجى ،
شكل أول مجلس ادارة لاتيليه الاسكندرية

إيطاليا ، واستمر فى هذا المنصب حتى عام ١٩٥٠ .

وفى عام ١٩٥٠ بنى ناجى مرسما خاصا له فى حدائق الأهرام ، لكى يتفرغ فيه للإبداع . وهو متحف ناجى حاليا ، والذي افتتح فى ١٣ يوليو ١٩٦٨ ، ثم أعيد تجديده وافتتاحه بعد تطويره بأحدث النظم المتحفية العالمية فى ٢٧ يناير ١٩٩١ وقد بلغت تكلفة تطويره ٢٢ مليون جنيه وتم توسيعه بنسبة ٢٠٠٪ ، ثم تم إعادة افتتاحه فى ٢٨ يناير ١٩٩٢ بعد إضافة ٤٠٠ اسكتش جديد معظمها بالأفلام الملونة الملونة وتمثل المراحل المختلفة للفنان محمد ناجى .

وفى ١٤ مارس ١٩٥٢ دعا مجموعة من الفنانين الى انشاء « اتلييه القاهرة » وهم راغب عياد وصدقى الجباخجى والملحنة الثقافية ماريا بالما وجان موسكاتيلى وجبريل بقطر وعفت ناجى وتم انتخاب ناجى رئيسا لمجلس ادارته وماريا بالما نائبة للرئيس ، واشتركا مع جبريل بقطر فى الأمانة العامة وراغب عياد لأمانة الصندوق .

والقى ناجى كلمة فى حفل تأسيس الاتيليه قال فيها :

« يكفينى ان ابلر بذور الحب فى القلوب ، وعلى الآخرين بعد ذلك أن ينجزوا » وظل رئيسا لمجلس ادارة الاتيليه حتى وفاته .

وفى نفس العام رسم ناجى بورتريه المطران مكاريوس ، وقد اهدت الحكومة المصرية هذه اللوحة لقبرص بعد وفاة ناجى ، كما رسم لوحة « أنوريس » وهى تمثل حركة ربط قبرص الى اليونان الأم .

وفى عام ١٩٥٤ نادى بحملة لحماية أبو سمبل .

قلت : لاحظت فى كثير من لوحات ناجى ارتباطها بهذا المكان ، وهذه البلدة « أبو حمص » فما السر ؟

قالت : هذا صحيح ، فقد كان ناجى شديد التعلق بهذه البلدة « أبو حمص » وشديد التأثر بها ، فقد كان يلجأ اليها ويتردد

وبعد عودته عين مديرا لمدرسة الفنون الجميلة « كلية الفنون الجميلة حاليا » وكان أول مصرى يشغل هذا المنصب خلفا للمصور الإيطالى « كاميلو اينوشنتى » وكان ذلك تحديدا فى ١٣ سبتمبر ١٩٣٧ .

واسس ناجى عام ١٩٣٨ فى القاهرة « دار الفنانين » ، والتي كان من أهدافها جمع الفنون الشعبية المصرية ، والجمع بين رجال الفن والثقافة الذين لهم نشاط ثقافى وفنى والارتقاء بهم وبفنونهم وذلك فى احتفال كبير اقيم عند سفح « أبو الهول » .

وفى ٣١ يونيو ١٩٣٩ عين مديرا لمتحف الفن الحديث بالقاهرة ، وكان أول مصرى يشغل هذا المنصب .

وبدا ناجى العمل فى لوحته الشهيرة « مدرسة الاسكندرية » عام ١٩٤٠ والتي يبلغ مقاسها ٧ × ٣ متر ، وقد عرضت هذه اللوحة فى بينالى البندقية عام ١٩٤٥ ، وهى تمثل الحضارات التى مرت بالاسكندرية منذ انشائها الى اليوم ، وقد اقتنى المجلس البلدى بالاسكندرية هذه اللوحة عام ١٩٥٦ وهى تزين حاليا صالة الاجتماعات بمبنى ديوان عام محافظة الاسكندرية .

واقترح ناجى انشاء مرسوم الأقصر عام ١٩٤١ وحصل على موافقة وزارة التعليم العالى على اقامة هذا المرسوم فى قرية « القرنة » التى رشحها المهندس المعمارى المصرى حسن فتحى .

وفى عام ١٩٤٦ طالب ناجى بصفته مندوبا لمصر فى لجنة الفنون الجميلة بمنظمة اليونسكو سحيلة عالمية لانقاذ معبد فيلة وإعادة رأس تمثال نفرتيتى الى مصر .

وفى هذا العام اختارته وزارة المعارف العمومية عضوا فى لجنة منح جوائز فؤاد الأول الثلاث لأحسن انتاج فى العلوم والآداب والقانون كل عام .

وقام ناجى عام ١٩٤٧ برحلة الى اسبانيا لزيارة متاحفها ، وفى نفس العام عين مديرا لأكاديمية مصر فى روما وملحقا ثقافيا لمصر فى

ومن أشهر لوحاته أيضا لوحة « العائلة بأبي حمص » ومقاسها ٥٠ × ٢٠ متر وقد رسمها عام ١٩٣٧ وهي موجودة بمتحف الفنون الجميلة بالاسكندرية .

وفي الفترة في عام ١٩٤٥ وحتى عام ١٩٥٢ رسم ناجي لوحتين تحملان اسم « المرعى بأبي حمص » ولوحة « ترويون بأبي حمص » .

وفي الخامس من أبريل عام ١٩٥٦ يشاء القدر أن يعود ناجي بذاكرته وفكره وحنينه الى بلده « أبو حمص » ويمسك بفرشاته ليعيد صياغة ألوان أولى لوحاته « جنى البلح » والتي رسمها عام ١٩١٤ استوحاها من تلك المدينة . ويرحل ناجي عن دنيانا بمرسمه بالهرم ممسكا بفرشاته ، وفي قلبه وعقله ووجدانه بلده « أبو حمص » والتي أحبها وأحبته .

وفيما يلي كلمة محمد ناجي التي ألقاها في مؤتمر الفنون الشعبية الدولي الذي عقد في مدينة براغ - تشيكوسلوفاكيا في المدة من ٧ - ١٣ أكتوبر ١٩٢٨ :

عليها ، ويسافر ويرتحل ثم يعود اليها ، ومنها خرجت أولى لوحاته « جنى البلح » . فقد كان ناجي مرتبطا ارتباطا عظيما بالأرض وبالناس ولعلك تلاحظ أنه أطلق اسم هذا البلد على العديد من لوحاته ، ونذكر منها :

لوحة « بائعة الدجاج بأبي حمص » عام ١٩٢٩ مقاسها ٤٢ × ٦٣ سم بالألوان الزيتية .

« صياد الطيور بأبي حمص » ٧٠ × ٤٨ سم .
« الخبازات بأبي حمص » وهي بمتحف الفن الحديث بالأوبرا .

« جنى القطن بأبي حمص » وهي بقصر انطونيادس بالاسكندرية .

« رجوع الماشية الى أبي حمص » ولوحة « غزل الصوف في أبي حمص » .

كما رسم عام ١٩٣٠ لوحات « السوق بأبي حمص » ، « دراسة لفتاة بأبي حمص » ، « دراسة لوجه شاب بأبي حمص » .

ورسم عام ١٩٣٤ لوحات « بورتريه لفلاحتين بأبي حمص » ، « الجرن بأبي حمص » .



كلمة محمد ناجى فى مؤتمر الفنون الشعبية

براغ - تشيكوسلوفاكيا

٧ : ١٣ أكتوبر ١٩٢٨

الفنون الشعبية فى مصر

قد يتساءل الناظر الى التقلب الهائل فى الفنون المتعددة التى قامت فى مصر ، وكانت أرضها مهدها الدائم : هل بقى فى مصر ضرب من ضروب التعبير لاتزال له القدرة على الافصاح عن مكنون الاحساس الشعبى ؟

والفن الشعبى فى مصر يستمد وحيه والهامه من مصادر متباينة ، بحسب اتجاهات كل طائفة من الطوائف وأصلها وعقائدها وتقاليدها ، فهو يستوحى الفن المصرى تارة ، والفن القبطى أو المسيحى تارة أخرى ، ويستوحى أخيرا الفن العربى أو الاسلامى .

وقد بلغت الفنون العامية التى لم تصل الى درجة الكمال فى مصر القديمة من قوة التعبير الشعبى ما جعلها تتحدى القرون الطوال ، وذلك أنها مازالت تعبر أبلغ تعبير عن قوة الابداع والابتكار الكامنة فى الشعب ، تشهد بذلك الرسوم والنقوش البدائية التى تصور النوتيه والطهارة والكتابة والخدم ، الذين تناط بهم حماية أجساد الموتى من السادة والنبلاء ، اذ تبعث فيهم الروح من جديد ساعة يحدق بموميائهم أى خطر ، فيهبون من مرقدهم ليردوا عنها الفوائل . ولذلك كان لابد لهذه الأشكال التى ينتظر أن ترتد اليها الروح أن تكون صورة مطابقة لحياة الميت التى يحياها فى العالم الآخر ، تلك الحياة التى لم تكن فى الواقع الا استمرارا لحياته فى الدنيا يتمشى مع حياته الآخرة . وما من شك فى أن قصص الديانة المصرية القديمة وأساطيرها ، وحتى ما كان منها غامضا عسير الفهم تعكس بجلاء ووضوح الطابع المحلى الأصيل . ولقد كان لمصر منذ أقدم العصور تأثير قوى على هذا الوادى الذى تغمره مياه النيل بانتظام ، حتى ان الخرافات والأساطير فى تلك العصور ظلت تتناقل على لسان الديانات وتتوارث فيما بينها بطريقة لا شعورية . ولقد حدث فى مدينة الأقصر أن شيد الأهلون لأحد الأولياء مسجدا صغيرا ناصع البياض على الطراز الريفى ، وسط غابة من الأعمدة انخفضت شكل رهرة المونس . مما أثار قلق علماء الآثار وجزعهم ، وعلى الرغم من مكانة هذا الولى الذى أقام المسجد من أجله ، وما يتمتع به من احترام الأهلين وتبجيلهم ، فقد بغيت فى هذا المسجد آثار العفند الوثنية القديمة ، اذ لم يمض وقت طويل حتى صبح الأهلون لهذا الولى المسج قارب مقدسا ، يحتضون به سنه أجدادهم القدماء الذين كانوا يديون بلاله آمون . وما نزال حتى اليوم نرى أتباع هذا الولى فى مدينة الأقصر ، يحملون هذا القارب أيام انواسم والأعياد ، ويدورون به فى أنحاء البلدة تحت وهج الشمس المحرقة ، يحيون بعملهم هذا التقليد القديم الذى توارثوه منذ عهد سحيقة .

ويبدو أن أهل الصعيد مازالوا متأثرين الى حد كبير بالآثار بالاضافة الى الاتجار فيها ، فحين يأخذ التعب مأخذه من فلاح الصعيد الذى ينقب الأرض وينبش القبر خفية سعيا وراء أحلامه فى العثور على الكنوز المدفونة ، يجسد هذا الفلاح الراحة فى تأمل ما يعثر عليه من جعارين وقدور مرمرية ، وما تقع عليه يده أحيانا من تماثيل ، وهو اذ يحاول أن يقلدها يبدى مهارة وحذا فائقين . أما فى مراكز المدن المتحضرة ، فإن الفن المصرى أخذ فى الاحتضار نتيجة لعدم دربة الصناع ، وافتقارهم الى الحذق والدراية ، وقد انحط هذا الفن العظيم فى أيديهم وبلغ مبلغا منكرا من التشويه ، كما أن جشع تجار الآثار المزيفة الذين يسخرون ممن ليست لهم دراية من السائحين ، ويغفرون لبعض السذج من المواطنين قد هوى بهذا الفن الى درك مؤسف من الضعف والوهن .

وبوجه عام يصعب على جمهرة الشعب تفهم روح الفن المصرى ، وتقتصر مخيلتهم عن ادراك مقاييسه ، ولذلك كان هذا الفن غير صالح لأن يكون أداة للتعبير الشعبى بالصورة الفنية التى نعرفها ، هذا على الرغم مما له من ارتباط وثيق بالروح القومى .

أما فيما يختص بالفن القبطى ، فهو متأثر ولا شك بالفن الاغريقى ، وهو يقترب اقترابا مضطربا من الزخرفة ، لكن الفن الاغريقى أكثر اتجاهها لنقل الطبيعة ، وينظر الى الأشياء كما هي فى ظاهرها ، بخلاف الفن القبطى فهو متأثر الى حد كبير برمزية أوحى بها الدين ، وبذلك تراه لايعتمد على الرؤية المباشرة ، بل يكيفها ليجعلها تسير مقتضيات التناسق الهندسى فيمد بذلك من شأن الطبيعة المرئية وينزل بها الى مجرد خطوط فوق مسطحات .

ولا نزال حتى اليوم نشهد الفن القبطى فى الأواني والمباخر المعدنية ، كما نراه ممثلا فى تلك المصابيح التى تنثنى سيقانها كأفرع النباتات ، وتلك الدمى التى قضت العادات المتغلغلة فى نفوس الشعب منذ القدم بأن توضع الى جانب الميت عند دفنه ، كما ظل هذا الفن ينتج أغطية المومياء ، والأواني والقدور الخزفية المحلاة برسوم ونقوش « أرابسك » تمثل طيورا وأسماكا اتخذت صورا لا رشاقة فيها ، تبين ما شاب هذا الفن من وهن وما أصابه من ضعف وإعياء .

وعلى الرغم من تأثر هذا الفن بالفن البيزنطى فإن مصادره محلية بحتة ، ووحية من المسيحية المصرية يجعله أكثر صرامة ، وأقرب الى الانتاج الذهنى منه الى الانتاج العاطفى ، فهو يقف على حافة الحياة يتردد بين البقاء والزوال ، وكأنه يشعر بدنو أجله ، فينسج لنفسه الطنافس المطرزة والأقمشة الموشاة ، ليتخذ منها أبهى الأكفان وأجملها .

أما الفن الاسلامى فإن صلتنا به تبدأ عندما نتخطى عتبة الحياة العربية حيث نلمس آثاره فى حفلات الزواج والختان ، وفى الأعياد ، وفى المآتم والأسواق . ويتجلى هذا الفن فى ملابس الشعب ، وفى زينته ، وفى حليته ، وما يتخذ من عادة الوشم ، انه فى كل مكان : فى الطرقات الزاخرة بالمجانر والحوانيت ، وفى الدروب التى تمتلئ جنباتها بالباعة الجوالين ، وصناع الأواني من النحاس ومن الفخار ، ويظهر بوضوح فى طريقة تنظيم المراكب فى مختلف المناسبات .

وللشباب أمام غزوات الحياة الحديثة لاذ هذا الفن بالأحياء القديمة ، وقبع فى دروبها الضيقة ، ليجد السبيل الى البقاء ، ويتقى ما يحرق به من أخطار تهدد وجوده بالفناء . وانك لترى حول المساجد أيام الاحتفالات والمولد ، الفن الشعبى وقد تجلى لك

فى صفاته الأولى ، اذ يتمثل فى صورة عرائس الحلوى • وما أروع مناظر هذه الأشكال التى تمثل أشكالا وحيوانات رصت على مدرجات خشبية ، يرنو إليها الأطفال بأنظارهم ، وتصبو إليها قلوبهم •

وانك لتجد فى المقهى الصغير الذى فى طرف أحد الأزقة صورا تتسم بالطابعين الفارسى والسورى صورا تروى قصص الفروسية وأساطيرها عند العرب ، تلك الأساطير التى تشبع أهواء الجمهور ونزواته • وفى هذه الأساطير المصورة لاتجد مجالا لمبارزات يطول مداها ، فسرعان ما يهوى السيف بلا تردد فيقطع رقاب الخصوم ، ويبتزها فى أقل من لمح البصر ، والرمح لا يخطئ الهدف عندما يصوبه صاحبه نحو عين عدوه •

وفى مجال آخر تجد أن « العين » أصبحت موضع عقائد خرافية توارثتها الأجيال ، وقد أضافت إليها التعازيم والتعاويد « اليد » ، فصاغ منها الصاغة حليا اتسم بطابع فنى خاص ، وأضحى من مستلزمات الزينة والتبرج عند نساء الشعب • ولذلك قام فى مصر فن صياغى له من الميزات ما يتفق مع رغبات نساء الريف البسيطة الساذجة ، أو يلبي مطالب نساء الشعب فى المدن والحضر • وهو فى الحال الأولى ثقیل غليظ ، وفى الحال الأخرى رشيق مزركش بالنقوب « فن الشفتشى » ، ينسدل فى قلائد انتظمت حبات من ذهب ، أو ينحني على هيئة الأهلة ، غير أن الذوق الذى يتجلى فى حب المادة التى يتألف منها الفن ، ذلك الذوق البدائى الذى رفعتة نظرنا الى مقاييس الجمال فى العصر الحديث الى المقام الأول - يبدو ماثلا دائما نلمسه فى التواء الأساور الثعبانية ، والقلائد المحملة « بالصفا » • ومن ذلك الخلاخل المصنوعة من الفضة أو الذهب التى يحلى بها النسوة سيفانهن •

واذا أتيج لك أن يمر بك موكب عرس ، رأيت حاملى الجهاز وهم يسرون الواحد بعد الآخر فى خيلاء ، رافعين على رؤوسهم - كأسلاب الحرب - الصوانى ، والسلاسل ، والأوانى والوسائد الموشاة بخيوط فضية ، تسير فى أعقابهم عربات محملة بقطع الأثاث الثقيل ، فيخيل الى الناظر أنه أمام لوحة تمثل مواكب تقديم القرابين فى الأزمنة الغابرة •

وقد جرت عادات الشعب على أن يصحب حفلات الزفاف اقامة سرادقات كبيرة لاستقبال المدعوين • ويتكون السرادق من « تروك » محلاة بوسوم « أرابسك » تضافى على المكان جوا من البذخ والترف • وصناعة هذه « التروك » وقف على طائفة ميسورة من الصناع تستأثر بسرهما ، وفى ظل هذه الرسوم « الأرابسك » الرائعة تعتمد المنظمات السياسية اجتماعاتها ، ويعبر الخطباء عما يجيش فى صدورهم من أمان وطنية ، كما تقام المآتم فيجلس المعزون يستمعون فى خشوع الى المقرء يتلو عليهم فى هدوء ووقار آيات من كتاب الله الكريم تبعث فى قلوبهم الايمان ، وتجعلها بالصبر والسلوان •

وترى حفلات الزفاف تحييها فرق موسيقية تتألف من عود ، وقانون ، وربابة ، ونأى وتعرف بالتخت ، وهو الصورة الشعبية الأصلية للموسيقى المصرية ، وقد حاول بعض محبى الإصلاح أن يقيموا معهدا لهذا الفن ، وربما كان هدفهم من ذلك هو انتزاعه من برائن الجمود ، وإشاعة الحياة فيه بحيث يوكل اليه مهمة التعبير عن روح كفاحنا ، وشعلة نضالنا ، غير أن كل ما بذل من جهود فى هذا الميدان ذهب أدراج الرياح ، فلقد اصم هذا الفن أذنيه دون صيحات الإصلاح ، وظل متمسكا بأهداب الماضى ، سجيناً فى نوع محدد من الغناء ، لا يرجى أن يتحرر منه يوما ، وهو غناء كله حنين ، طابعه

الحزن ، يخالف فى هذا ما يهزج به الشعب فى أثناء متابعة عمله ، حيث تشعر بموسيقى أصيلة مصدرها روح الشعب المكافح .

والمصرى يعرف كيف يضحك ، شأنه فى ذلك شأن أهل شواطئ البحر الأبيض المتوسط شرقية وغربية ، وهو دقيق الملاحظة ، لا يفوته ما فى المجتمع من نقائص وعيوب ، فيظهرها على مسرحه الخاص .

وانى اذ أنهى هذه السطور ، أود أن أعبر عن أمل ورجائي فى أن تستعيد فنوننا الشعبية سابق حيويتها ونشاطها ، ولا سيما بعد ما لاقتة من عنت بسبب ترفع بعض مواطنينا الذين يأنفون من كل ما هو شعبي ، ويفضلون عليه الفن الدخيل ، وان كان الفن الشعبى - كما سمحت لنفسى أن أعرفه - هو الصورة التى يتجلى فيها احساس كل شعب وقوة ادراكه الخاصة ، والتى يعبر بها الفرد عن مشاعره المكنونة فيخرجها الى حيز الوجود فى صورة تشكيلية أو موسيقية .

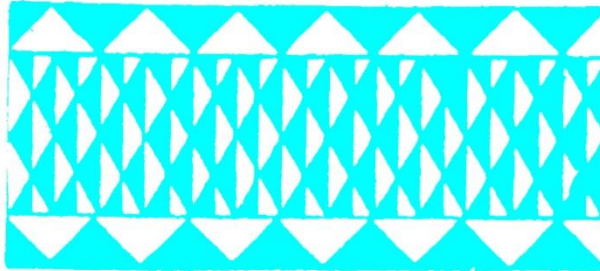
وأرجو أن يفسح لهذا الفن مكان فى دراسة الفنون الجميلة ، حتى نكتسب بفضل ما يحدثه فى نفوسنا من رد فعل حى مناعة من أخطار الأكاديمية ، وتجدد فى نفوسنا روح الابداع والتجديد .

كتب صدرت عن ناجى

- الحياة الشعبية فى رسوم ناجى - بقلم سعد الخادم - دار المعارف ١٩٥٨
- محمد ناجى الفنان التأثيرى المصرى - عفت ناجى والبعثة الفرنسية - ١٩٨٨ كراسات شبراخنت
- محمد ناجى - ١٩ كاتباً وناقداً - المركز القومى للفنون التشكيلية ١٩٨٩
- محمد ناجى - المركز القومى للفنون التشكيلية ١٩٩١

افلام تسجيلية

- فيلم تسجيلى عن حياة واعمال ناجى عام ١٩٨٩
- اعد مادته العلمية الناقد عز الدين نجيب . اخراج منى جمال
- المركز القومى للسينما التسجيلية بوزارة الثقافة .



مع مئوية ميلاد محمد فخر خان رائد النحت العربى

الخطوط الشابة والخيوط العتيقة

محمد المهدى

انقسمت اعمال مختار بين وجوه شابة من التراث ، ووجوه عتيقة من المعاصر .
اراد ان ينقل وجه الشباب الذى كان ، الى المعاصر الذى شاخ . كان يعرف ان ما نعيشه
قد شاخ ، بينما « ما كان » لا يزال محتفظا بشبابه . . تنافس بين اطرافه مرحلة
مريرة ، حاول ان يحتفظ من العتيق الشاب بغيرته ، وان يوصل للمعاصر الشباب
والحيوية . . وهذا هو معنى النهضة .

بالاستمرارية الدينى بدأ فى فترة من تاريخ أوروبا
غير مقنع ، وحينما ذهب امام موجه العقل ذهب
معه الضمير الدينى ، وبدأ الضمير العقل أكثر
اقناعا واتفاقا مع حرية اختيار الانسان . تسرب
من وجداننا الضمير الدينى ، ولم يترسخ فى
عقولنا الضمير العقل . ومن هنا كانت فجوة
التخلف .

هذه الفجوة يشعرها الفنان أكثر من غيره .
« مختار » قرأ هذه الفجوة فى مطلع هذا القرن .
اراد ان يعيد الشباب للنحت . . للفن . .
للانسان . فالفن هو طموح الانسان ، هو مقدمة
كتابه الحضارى . منحوتاته تجريدات شابة تأخذ
طينتها من ارض عتيقة . من وجوه متعبة . من
أيد مكدودة . من حزن دفين . مختار ابن الريف
انتزع الغلاف العتيق ، والأسمال البالية ، وكشف

وافتاح العتيق التاريخى كانت ملامحه شابة
فيندر أن نرى فى تماثيل المصريين القدماء وجوها
متفصنة . فرغم كل ما يقال عن الموت فى تراث
الشرق القديم الا أنه كان يمثل - فى الحقيقة -
حياة ، أو استمرارا للحياة . والحضارات القديمة
كانت مقومات أولية أو اختناحية لحياة ترسخت
بعقائد أو بلحن سماوى ثابت . حالة الموت
مصحبا حزن شديد ، ولكن ما يلبث أن يليها
نسيان ، وكان فى الوجدان الفائق فى النفس
ما يبشر باللقاء فى زمان « ما » ، ومكان « ما » .

فلذلك هذا الاحساس بالاستمرارية ، فالحزن
المهدى ساعة الموت صار دلالة على انقطاع اللقاء .
والنسيان السريع للميت يؤكد هذا المعنى ،
فالمسلة آنية ، والحياة فرصة . وقرص الدورة
صريع ، عليه تزامم وشراسة . وعدم الاحساس

عن وجه الشباب . هل هذه الفلاحة « المختارية »
هى فلاحة الريف المرحقة ؟ .

براعة مختار أنه قرأ الطين الفرعوني ، والطين
العربي ، والطين الماضي ، والطين الحاضر . خلطهما
أو فى الحقيقة تمثل بخلطتهما الطبيعية بين يدى
التاريخ . خرجت تماثيل حاملة الجرة ، واللقية ،
والخماسين ، وايزيس ، والعودة من السوق ،
وبائة الجبن ، وزوجة شيخ البلد ، وعلى شاطئ
النيل والحزن ، وكاتمة الأسرار ، ومناجاة
الحب . . وغيرها وغيرها من الكثير . وجوها
شابة ، وروحها عتيقة ، خيرة ، ناقضت الواقع ،
قابنة الريف وجهها يصير مقددا من بعد سن
العشرين ، ولكن روحها تظل مناضلة الى ما بعد
الخمسين .

تناقض ظاهر . فخطوط الشباب انسحبت من
الظاهر لتستمر وتستقر فى الباطن . أراد مختار
أن يسحب بدوره من خطوط الباطن الصلبة القوية
الى خطوط الظاهر المنحوت ليبقى للبطن شبابه
وللرمز قوته .

خطوط مختار القوية العفية الشابة كانت كلها
نهضة ، وبقدر ما ملح ذلك النقد الفرنسى ، وأساتذة
الفن فى فرنسا ، بقدر ما شعر به الفلاح البسيط
فى ريف مصر . وتصور تلك الظاهرة الغربية .
أن يعى أهل مصر فى عام ١٩٢٠ م من مثقفين الى
بسطاء وأمين معنى اقامة تمثال « نهضة مصر »
الذى نحتته مختار ، وينتقل الوعى الى فهم وحساس
لقيمة النحت كنحت ، وعمل فنى شامخ . حقيقة
كانت المشاعر الوطنية آنذاك معبأة بثورة ١٩١٩ م ،
ولكن أن ينصرف الحساس الى المشاركة فى مظاهرة
سياسية ، بقدر ما ينصرف الى الاكتتاب لاقمة
التمثال ، فهذا أمر يدعونا للانتباه ليس للحس
الوطنى فقط ، بل لا أبالغ اذا قلت للحس الفنى ،
اذا نبغ من الأرض الشامخة .

نهضة الأرض :

واقرا هذه الرسالة البسيطة التى أرسلها فقير
الى لجنة تمثال نهضة مصر ، والتى كلفت بجمع
التبرعات ، لاقامة التمثال « اننى رجل فقير جدا .
اشتغل بهندسة السكة الحديد الاميرية بوظيفة
« فاعل » ويوميتى (٧٠) مليما ومتزوج بتيمة
الاب ، وامر زوجتى لتبيع الترمس ، ولئى شغف

بقراءة الصحف عن عهد النهضة المصرية الاخيرة .
بينما كنت جالسا اقرا جريدكم بكيت بكاء
شديدا ، فسألتنى زوجتى عن السبب فاخبرتها
عن التبرع لتمثال نهضة مصر ، ولم يكن معى نقود
أتبرع بها خلاف (٢٠٠) مليم فقالت زوجتى انها
تتبرع بمائة مليم ايضا . وقالت امها مثلها وكذلك
فعل اخوها وسنه (١٥) سنة . ولئى طفل عمره
سنة ونصف كانت امة وفرت له (٥٠) مليما .
فاحضرتهما فاصبح المجموع ٦٠٠ مليم . فارجوكم
أن تقبلوا منا هذا المبلغ القليل لتوصيله الى أمين
صندوق تمثال نهضة مصر وتتوصلوا فى قبوله
ونكون لكم من الشاكرين . وانئى ادعو جميع الفعلة
زملائى فى الزقازيق وخلافها ، وادعو ايضا جميع
العمال للتبرع لتمثال نهضة مصر لتسابق مع
أسيادنا الأغنياء زادهم الله من فضله .

تمثال نهضة مصر قد لا يلحظه الجيل الجديد
من أبناء جامعة القاهرة ، رغم أن موقعه الآن فى
نهاية الطريق ، وفى مقابل جسر الجامعة ، فما بالك
بالزائر العابر . هذا التمثال كان موقعه حينما
أقيم فى ميدان « باب الحديد » محطة قطارات مصر
شمالا وجنوبا . وقف أمامه الأديب الكبير « المازنى »
وأدار حوارا خياليا مع قاهرى نابه ، بينما قام هو
بدور الريفى الساذج . ظل يسأل عن أسباب
اقعاء تمثال الأسد ومعنى وقوف الفتاة الى جواره .
يخلط بين نحت مختار ونحت أبى الهول العتيق .

أراد « المازنى » أن يوجه نقدا للتمثال بحوار
أدبى نشر فى جريدة « السياسة » عام ١٩٢٨ م .
وجاء بعيدا عن القواعد التشكيلية ، أجابه « مختار »
بمقال يتحدث فيه عن الأصول التشريعية ،
والتوازن التشكيلى للأعمال الفنية التى كانت
بعيدة عن مفهوم النقد آنذاك ، أدرك المازنى هذا
الخطأ وهو صاحب « حصاد الهشيم » ، و « خيوط
العنكبوت » ، و « صندوق الدنيا » فرئى مختار
قائلا انه صاحب النحت المتوغل فى عمق الأبد
بضربة « عاصفة كعصف الريح الهوجاء يستنفذ
عنفها قوتها » .

ويقول ايضا « نعم كلنا فى حياته يمضى ، وفى
صدره وتحت احناء ضلوعه . هو قبر مدفون فيه
ما زودته الطبيعة حين أخرجته الى الدنيا .
والكثيرون يعرفون هذا ولا يفتنون اليه ، ويجئ
أحدهم الأجل فيوازى قبرا فى قبر . والأفلية جدا

باريس الحرية والتجريد

سافر مختار في عام ١٩١١ م وقد سجل هذه المرحلة من حياته في مذكرات كحديث الطهاوى المصرى ، أو خير الدين التونسى ، أو الشيخ علم الدين الجزائرى ، أو فارس الشدياق الشامى . مذكرات عن أرض الفرنجة ، أو بلاد السكسون . لكن مختار لم يكن رائدا فى اجتيازه هذه الحدود لأوروبا الساحرة ، ولكنه كان رائدا فى دراسة الفنون خارج وطنه . وكان رائدا فى دراسة النحت القاهرة لا يعرف تقريبا الفرنسية . يوصون به صورة مختلفة . ابن التاسعة عشرة خرج من على وجه التحديد . انهياره اذن بباريس جاء على فرنسا وزوجته عندما استقل الباخرة من بور سعيد الى مرسيليا .

يظل مختار الخجول ابن الريف دون طعام طوال يومه الأول . يصل مرسيليا ومنها الى باريس يتحدث عن مدرسة الفنون فيقول « أما مدرسة الفنون الجميلة القالية التي كنت أقصدها هناك فنظامها كنظام الأزهر هنا . عبارة عن « اتيليه » . ورش فنية يتولى كل ورشة منها أستاذ فكانها لروقة . وهؤلاء الاساتذة شيوخها . فيتصل التلميذ بأحد هذه الأقسام ، ويرتبط اسمه طوال هو للسبب (كوتان) عضو المجمع العلمى ، ومن حياته باسم استاذة رئيس قسمه . وكان أستاذى كبار المثاليين ومن أعماله أحد أعمدة جسر اسكندر الثالث » .

أخذ مختار يبحث عن أكاديمية فنون حرة يقضى فيها فترة الاستعداد للدراسة المنتظمة . بدأ التعرف على باريس « قاع المدينة » ، ثم وصل فرساي وتعرف على فتاة « موديل » فى أكاديمية الفنون الحرة ، وأطلعت على باريس الشانزلزيه ، والوفور ، والتوليرى والانفاليد واللكسمبورج .

تعجب وأعجب الفنان الشاب بنظام الدراسة ، والأهم تقاليد الدراسة . هناك امتحان قبول صعب جدا ولكن بعد اجتيازه يتمتع الطالب بحرية فى دراسته . الأستاذ لا يحضر سوى مرتين فى الاسبوع ، وعلى الطالب الالتزام بطاعة الطلبة السابقين . ويخرج الأمر عادة عن الدراسة الى الحياة الخاصة ، يدبرون « المقلب » أو يأمرن بما يخرج عن المألوف ، وعلى الطالب أن يطيع وأن

هم المنقبون أو الحفادون ، ومن هؤلاء فقيدها مختار المثال الذى عرف أن له نفسا وأملا أن يكون فيها ذخرا نفسيا فاقبل عليها يرفع عنها التراب والحصى حتى كشف عن الباب وفتحه ودخل » .

وربما لم يصل ريفى بسيط الى القاهرة من الأجيال الماضية الا وصافحت عينيه تمثلا مختار « نهضة مصر » . قد لا يعرف قصته ولكنه عشر مع اصوله فيما خلفه أجداده . ومع هذه الأصول كان دخول مختار الى الدنيا .

كيف دخل مختار الى الدنيا ؟

حياة مختار اهتم بها وجمع متفرقاتها وجهودها ونضالها ، وشرح أصولها التاريخية والاكاديمية والتشكيلية أستاذ النقد التشكيلى الكبير الراحل بدر الدين أبو غازى وزير الثقافة السابق .

ولد مختار فى ١٠ مايو عام ١٨٩١ م فى قرية « طنبارة » بالمحلة الكبرى . رحلت أمه الى إحدى قرى المنصورة لخلاف مع زوجها ، ثم رحلت الى القاهرة للعلاج وبقي مختار عند أخواله فى قرية « نشا » حيث قضى فترة الطفولة والفتوة تشرب عيناه يوميا بمساحة واسعة تمتلئ بالملكودين فى الحقول . الحرث والبذر والانتظار والحصاد . بحاملات الجرار ، وحاملات الهموم . بكفاح السوق وبائعات الجبن . بشاطئ التربة . برباح الخماسين فى حياة عاصفة بالقيلولة بعد نضال . الحزن بعد الفراق . بكاتمة الأسرار بعد الانصاف والتأمل . بينت النيل . وبنيت الشلال وعروس النيل . . . بمناجاة الحب .

ميلاد مختار يقترب من ميلاد طه حسين ، والققاد ، والمازنى ، وهيكى ، والحكيم وسيد درويش ، ومحمد حسن ، وراغب عياد . . . وغيرهم . وحينما وصل الى القاهرة كنت كل هذه الأسماء تحاول بدورهم أن ترسم لنفسها طريقا . تشبعت بالنيل ، والأرض ، والزرع . والكفاح ، واللحن الحزين . سافر من تسفر منهم الى الخارج يحاول حل لغز الغرب ، وبقي من بقى يكابد سطوة الغرب . كان من نصيب مختار بعثة دراسية الى فرنسا لدراسة الفنون بعد أن قضى سنوات الدراسة الأولى فى مدرسة الفنون بالقاهرة .

يبتسم . كان من نصيب مختار كما يروى في مذكراته أن يتجرد من ملابسه تماما ، بعدها قيده الى كرسي ووضعوا على رأسه تاجا من الورق كتب عليه « رمسيس الثاني » . حملوه الى الطريق العام ينتظرون ويبتسمون فالجميع يعرفون جنون أهل الفن . اجلسوه في مقهى « بونايرت » وهناك أخذوا يأكلون ويرمونه بقشر المحار والفضلات !!

ويروى مختار المبهور بعالم باريس عن حفلة تقام كل عام في مرقص الفنون الأربعة « النحت والتصوير والعمارة والزخرفة » . في هذه الليلة يقيم كل « اتيليه » في الرقص جناحا خاصا يعرض لفن من فنون الحضارات المصرية ، أو اليونانية ، أو الرومانية ، أو العربية ، أو الهندية . موكب ضخم يسير في طرقات المدينة ، يبدأ من الخامسة بعد الظهر وينتهي داخل المرقص عند طلوع شمس اليوم التالي . رقص ، وغناء ، وفن ، وإبداع وتحرر من كل قيد . مهرجان للجنون !!

ويعلق مختار « وبعد تلك الليلة بقيت خمسة عشر يوما كائن في حلم . لأن تلك الحرية المطلقة كلن لها في نفس اثرا أبعد من كل ما كان من قبل . وخرجت أتساءل لماذا لا يبقى الناس هكذا ؟ . لماذا تلك القيود والتقاليد التي وضعها الناس لشقايقهم ؟ ولما لا يكون العالم كله على هذا النسق الذي رأيته في حفلة الفنون الأربعة ؟ . وكان الناس في عيني وكل ما حولى بعد تلك الليلة تافه ، خامل ، بارد ، كاذب ، هراء . . يكاد يكون ميتا !

لكن مختار أدرك أن الحرية الباريسية لها جانب شلى الى جوار جانبها المبهر . الفنان يشقى بحريته فالى جوارها هناك التزامه بأن يعطى جديدا خصبا ، أو يذهب الى غير رجعة . فزمن مختار كان زمن مدارس الفن الحديث . . . تأثيرية ، تعبيرية ، وحشية ، تكعيبية ، تجريدية . . وربما مقدمات السريالية على ألسنة الشعراء .

وصل مختار الى صالون الفنانين الفرنسيين وعرض تماثله « عايذة » . استوحاه من أوبرا عبايدة التي لحنها « فيردى » وكتب نصها « هاربيت » . أول أمين لمتحف الآثار المصرية القديمة في القاهرة . عرف مختار بداية الطريق

وسط غابة باريس الخصبة الثرصة . نميز بطابع خاص . وجدور خاصة فهو ابن الأرض المصرية الناطقة بوجدانها ولسانها العربي . عرض عليه في سن الثانية والعشرين أن يتولى في مصر نظارة مدرسة الفنون الجميلة ، ولكنه رفض . التجربة لم تكن قد اكتملت ، وعليه أن يثبت أقدام مدرسته الجديدة بين مدارس الفن الحديث ، في باريس . يتولى مختار لمدة عام ادارة منح « جريفي » الشمعى بباريس وينحت خلال هذه المدة العديد من الشخصيات التي برزت خلال الحرب الأولى . « كليمنصو » ، و « لويد جورج » ، و « بلسون » ، و « بوانكاريه » . وراقصة البالية « انا بافلوفا » . ومن بلده المغنية الشابة الصاعدة أم كلثوم .

وبعد انتهاء الحرب تكون تجربة تمثله « نهضة مصر » قد اكتملت ، بحملها الى معرض الفنانين الفرنسيين ، وتثير الدهشة ، ويحصل على شهادة شرف وتقدير . لقد أعطت باريس لمختار الحرية وقيدته بالالتزام . فلم يلتزم بها ولا بمدرسة باريس الفنية . التزم بترائه وأرضه . جاءت خطوطه تجريدية ، ألحانها من الماضي ، وإيقاعها من الواقع وهارمونييتها من خبرة الفن الحديث . مختار في مصر :

وفى عام ١٩٢٠ م بعد ثورة ١٩١٩ م تصل تجربة مختار الى مصر الباحثة عن نفسها وعن حريتها ، وتكون الدعوة لتحويل تمثال نهضة مصر الذى صنع مختار نموذجه في باريس ، وأثار دهشة العديد من النقاد وكتبت عنه « الفيجارو » و « الالستراسيون » ، و « الطن » ، و « المجلة الحديثة للفنون » وغيرها . تكون الدعوة لتحويل الانموذج الى تمثال نحى كبير يقام فى أحد ميادين القاهرة . وتنجح الدعوة ، ويحضر مختار الى مصر ويشرع فى التنفيذ ويجتاز كل العقبات ، وفى الساعة السادسة بعد ظهر يوم الأحد ٢٠ مايو عام ١٩٢٨ م يرفع عن التمثال الستار فى احتفل مهيب .

تمثال من حجر الزمن ، من حجر اسفلون الجرانيتى الصلب . ارتفاعه عند قاعدته (١٤) متر . وارتفاعه وحده سبعة أمتار . وعرضه يقرب من ثمانية أمتار . أول تمثال ينحته مصرى لا الحكم ولا السلطة ، أول تمثال فى مصر والعالم عربى ويقام فى ميدان عام .

أول تمثال فى مصر والعالم العربى يقدم الوطن

العربي يصدر عن التراث ، ويقدم أنموذجا لأبناء الوطن المجاهدين .

أول تمثال في مصر والعالم العربي يتحدث بلغة عالمية ، لغة التشكيل فيحاور المشاعر لا الطبقات ولا الأجناس .

الثلاثينيات ، ألغى الدستور ، وتمطلت الحياة النيابية ، واستقال لطفى السيد ، وسجن العقاد ، وفصل طه حسين ، ومات شوقي وحافظ ، وعطلوا اقامة تمثال سعد زغلول ، بل رفعت الحكومة دعوة ضد مختار تطالبه بالتعويض .

لحظة احباط عامة لكل مصر . ولحظة احباط خاصة لابن مصر الفلاح . مرض مختار في باريس وعاد الى مصر وظل في عزله . انتقل من فندق الكونتنتال الى منزله في مصر الجديدة على حدود الصحراء . أو حلود الأبد - على حد تعبير المازني الضاحك الباكي - ومات في مارس عام ١٩٣٤ . في سن الثالثة والأربعين .

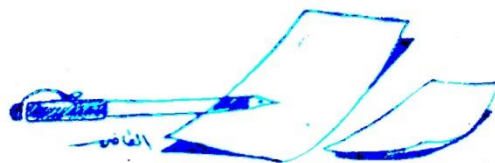
وتكتمل الدائرة الدرامية في حياة فنان الخطوط العتيقة الشابة في آن ، فيقول طه حسين « ولو قد كان مختار فرنسيا أو انجليزيا أو ايطاليا وادى لبلده مثل ما أداه مصر لقامت الدولة له بشئ آخر غير الاهمال والاعراض ، اذن لكانت جنازته رسمية تنفق عليها ، ويمشى فيها رجال الدولة . ويخطب فيها كبار رجال الدولة . لكن مختار نشأ في مصر وعمل لمصر ومات في مصر فحسبه ما أتبع له يوم الأربعاء من توديع الذين كانوا من أصدقائه وأحبائه ليس غير ، »

والآ كم مصر يا يعرف ان موقع متحف مختار رائد النحت العربي الى جوار جسر الجلاء بارض الجزيرة ... ولا أقول كم عربيا زاوه ؟ !! ليس مطلوبا من المصري العربي فقط ان يعي خطوط الأرض على نحت مختار ، بل مطلوب من كل عربي ان يجعل قراءة الأرض مرجعة . ان يعي قيمة دعوة مختار في التمسك بالأرض وزراعة الأرض فهي الاخصاب الذي ينبج الارتباط بالأرض .

قضى مختار السنوات العشر بين عامي ١٩٢٠ م و ١٩٣٠ م بين باريس والقاهرة ، فليل أن يرتفع الستار عن « نهضة مصر » مات سعد زغلول عام ١٩٢٧ م ، وعرض عليه اقامة تمثالين للزعيم أحدهما في القاهرة ، والثاني في الاسكندرية . فقبل مختار وتم التعاقد مع الحكومة وبدأت مرحلة من العقوبات المريعة خفف من عبئها وعبء مصر المحبطة عام ١٩٣٠ حصوله على نصر فنى جديد . لقد قدم في هذا العام معرضه الخاص في قاعة « برنهم » التي عرض فيها « رنوار » و « جوجان » و « فان جوخ » و « ديجا » وغيرهم . قدم أربعين تمثالا اكتملت بها رؤيته التشكيلية وكتب الناقد لويس فوكسيل يقول :

« غير أن هذا النقد الذي وجه الى الكثير من الفنانين الأجانب الدخلاء على مدرسة باريس لا يمكن أن يوجه الى ذلك المثال المصرى القدير مختار الذى افتتح معرضه أخيرا فى قاعة برنهم . فان هذا المثال الشاب يمثل بأسلوب نبيل فى دائرة الفن البنائى العظيم الدلالة . أولئك الفتيات الفلاحات فى بلاده ذوات المشية المملوءة جلالا واللائى يحملن أواني اللبن فوق رؤوسهن ويسرن بها فى خوط منتظم .

وكتابات عديدة جمعها الناقد الكبير بدر الدين أبو غازى فى كتابه « المثال مختار » ، لحظة الذروة التى وصل إليها مختار هدمتها رجعية سياسية عانية حمل لواءها (صدقى باشا) خلال مطلع



الفنون الشعبية السياحة

(رؤية فنية من النوبة القديمة)

جودت عبد الحميد يوسف

لم تعد السياحة في كافة انحاء العالم تعتمد على الآثار القديمة وحدها ، وانما تنوعت ميادينها وتعددت ، فمنها الدينية والرياضية والعلاجية وسياحة المؤتمرات وسياحة الحوافز وغيرها .

ولما كانت بعض المدن او المناطق التي تزخر بالآثار القديمة ، قد ضاقت فنادقها وخدماتها عن اعداد الوافدين اليها ، لهذا فان الاتجاه الى مجالات سياحية اخرى اصبح هدفا من اهم اهداف العاملين في المجال السياحي ، الذي هو صناعة تعتمد على اسس وقواعد علمية واقتصادية متطورة كاية صناعة اخرى في مصر .

تذكراتها السياحية الى نماذج لتلك الأزياء والآلات والرقصات .. واصبحت متاحف الفنون الشعبية فيها لا تقل اهمية عن متاحف الآثار القديمة في كثير من بلدان العالم .

ولا يقتصر ذلك بالطبع على دول أوروبا الشرقية ، وانما ينطبق أيضا على عديد من بلدان أوروبا الغربية والشرق الأقصى وأمريكا اللاتينية ... وكما أصبحت هذه الفنون أول

ولعلنا حين نذكر السياحة في دول أوربية ، خاصة دول أوروبا الشرقية ، كيوغوسلافيا ورومانيا وتشيكوسلوفاكيا والمجر وبولندا وغيرها .. لابد أن نتطبع في أذهاننا فوراً .. صورة للأزياء الشعبية المزركشة .. وتلك الرقصات الجماعية الحية .. وآلاتها الموسيقية وما يؤدي بها من الحان متميزة .

وهي أيضا الدول التي تحولت فيها معظم

ستقبل لزاثيرها على أرضها .. أصبحت أنشط
سفير للدعاية لها بالخارج .

تذكرت هذه النقاط ، وأنا أعيش أياما قليلة
فى مدينة الأقصر ، فى نهاية النصف الأول من
هذا العام ، حين كلفتنى إحدى هيئات وزارة
الثقافة بمهمة فنية تتعلق بإنشاءات ثقافية ضخمة
فيها ، وضع تصميماتها خلال عقد الستينات
المعماري القدير الراحل « حسن فتحى » (١) .

وعند عودتى من الأقصر الى القاهرة ..
جلست الى جوارى بالطائرة .. سائحة بادرتنى
بالحديث ، وقدمت الى نفسها بتتابع غريب ..
قالت « اسمى .. بريتانية الجنسية .. أم
لثلاث فتيات ، أعمارهن واحد وعشرين . تسعة
عشر ، سبعة عشر .. فى العقد الخامس من
عمرى .. قرأت كثيرا عن آثار البر الغربى
للأقصر .. وقد جئت خصيصا لزيارتها ..
« سألتنى عن جنسيتى ، ومهنتى . وأسباب
زيارتى للأقصر ، وهل هى للسياحة وزيارة الآثار
أم للعمل ؟ ثم سألتنى بعد اعتذار رقيق ..

لماذا اصرار المصريين على أن يجعلوا
سائحهم يعيشون فى مصر .. حياة شبه أوروبية ؟
فى أبنية الفنادق .. فى الفنادق العائمة .. فى
المطاعم .. الخ وأكدت قولها .. حياة شبه
أوروبية ، وليست أوروبية ؟

أين الروح المصرية ؟

أين البناء والعمارة المصرية ؟

أين الآثار المصرى ؟

أين الزى المصرى ؟

أين الطعام المصرى ؟

لقد جئنا الى مصر وقطعنا آلاف الأميال
.. من أجل الآثار المصرية .. ومن أجل هذه
الأشياء المصرية أيضا .. والتى لا نجدها ..

لم تكن هذه التساؤلات مفاجأة لى .. فقد
عشت أكثر من ثلاثين عاما .. تتردد مثل هذه
التساؤلات فى نفسى .. وأناقش كل من أقابل من

العاملين فى مجال السياحة حولها ، لأبحث عن
اجابات مقنعة لها دون جدوى ..

لكن المفاجأة حين سألت .. أين طابع بلاد
النوبة ؟ وهل هناك متاحف لديكم عن الحياة
الشعبية والفنون فيها ؟ أم أن النوبة وطابعها
قد غرقا معا تحت المياه ؟

لقد كان حوارها يدل على قدر بالغ من
الثقافة عن مصر وآثارها .. بل واثار النوبة
فيها ، وكانت تساؤلاتها محددة .. موجزة ..
مركزة ..

وأجبتها .. لقد كانت هناك محاولات
ودراسات علمية وفنية منذ زمان .. لكنها وضعت
فى حقة الستينات لاطهار هذه الروح المصرية ،
لكن العلم والفن فى واد .. ورأس المال الذى
يحكم كل المشروعات عامة .. والسياحة خاصة
.. فى واد آخر .. ولعلنى أسف كخصرى أن يكون
أملنى فى أن يتحقق حلم اظهار هذه الروح المصرية
والطابع فى المجال السياحى .. برأس مال
ومستثمر أجنبى .. قرأ عن مصر ، ما لم يقرؤة
المصريون عنها .. ورأى فى مصر ما لم يره
المصريون فيها ..

أما عن طابع بلاد النوبة .. فقد ألقى السؤال
وأدار فى ذهنى شريطا متتابعيا وسريعا عن
ذكريات مرحلة ما قبل تهجير النوبيين من « النوبة
القديمة » قبل تحويل مجرى النيل عام ١٩٦٤ ..

وكان ردى .. نعم لقد اندثر طابع بلاد
النوبة تماما .. ولم يعد منه سوى التلويح
والذكريات .. وهما محفوران فقط فى عقول
وقلوب شيوخ النوبة الذين مازالوا على قيد
الحياة فى بلاد المهجر فى كوم أمبو ، وفى عقول
وقلوب كل من ساهم فى تسجيل تراثها الشعبى
أو قام بدراسته أو استوحى شيئا من فنونها ..
ونحن نبني الآن متحفا متطورا للآثار المصرية
القديمة للنوبة فى أسوان ، ولكن لا متحف عندنا
للنوبة .. شعبا وحضارة وفنا .. بل ولا حتى
عندنا كتب قد صدرت عنها فى هذه الميادين ..

(١) المعماري حسن فتحى (١٩٠٠ - ١٩٨٩) - جائزة الدولة التشجيعية فى العمارة ١٩٥٨ عن دراسة وتصميم قرية
القرنة الجديدة - جائزة الدولة التقديرية فى الفنون ١٩٦٧ - جائزة أحسن مهندس معمارى فى العالم فى استخدام
الخامات المحلية ١٩٨٧ - صاحب نظرية « عمارة الفقراء » .

وعين ثوقفت الطائفة على أرض مطار القاهرة فى نهاية رحلتها . . كنت أقدم لها « كتالوجا » قديماً - تصادف وجوده معى - معرض سبق أن قدمته لى «مصلحة الاستعلامات» فى أسوان (٢) . حين كنت أعمل باحثاً للفنون الشعبية بها بالاسكندرية ، يضم هذا « الكتالوج » موجزا بالعربية والانجليزية عن العمارة والفنون التشكيلية ، وصورا فوتوجرافية لقرى من مناطق النوبة الثلاث وأخرى لأعمال فنية استوحيتها من تراثنا العريق .

وكانت فكرة اعداد هذا المقال عن « الفنون الشعبية والسياحة . . رؤية فنية من النوبة القديمة » .

● فى عقد الأربعينات . .

بعد أن أجرى المعمارى « حسن فتحى » دراسات مستفيضة على مدى سنوات طويلة للعمارة النوبية بادئاً بغرب أسوان . . ثم بتجمعات نجوعها وقراها على ضفتى النيل خلف خزان أسوان القديم . . بين دابود ووادى حلفا آخر الحدود المصرية آنذاك . وبعد دراسة لأقبية مخازن الغلال بمعبد الرامسيوم بالأقصر (١٣٠٠ ق م) (٣) التى أكد أنها أصل الأقبية النوبية ، وضع تصميمه لوحداث قرية « القرنة الجديدة » ، بالبئر الغربى بالأقصر - والتى كلف بإنشائها لنقل ساكنى قرية « القرنة » التى بنوها فوق المقابر المصرية القديمة لنهب آثارها - معتمداً على استيحاء أسس هذه العمارة التى عشقها ودرس إمكاناتها فاتاحت له الارتفاع بالبناء لأكثر من دور واحد فكانت صياغتها فى قالب جديد ، ثم بناها بالخامات المحلية المتوافرة ، من الأحجار والطوب اللبن ، وكساها بالطين . . بناها بالبنايين الأسوانيين من النوبيين أنفسهم ، صانعوا الأقبية والقباب ومتوارثوها منذ زمان . . فكانت « القرنة الجديدة » مثالا لتكامل عنصرى النفع والجمال ، وهما جناحا الانتاج الفنى الشعبى بوجه عام .

غير أن هذه القرية قد أصابها ما أصابها من أهمال وتعديات على مر السنين ، حتى وصلت الى أسوأ حال . . وكان يمكن أن تتحول الى مزار سياحى متميز . . وكان ولازال من الممكن أن يستفاد من أسلوب تصميمها وإنشائها فى بناء عديد من القرى السياحية فى مختلف أنحاء مصر .

● فى عقد الستينات . .

وكنت واحداً من متتبعي المعمارى « حسن فتحى » وعشاق فنه . . وبعد دراستى لهذا العمل القريد « قرية القرنة الجديدة » الذى تحقق كمشروع متكامل لأول مرة على مستوى العالم . . وبعد دراسة تسجيلية ميدانية لعدد محدود من قرى تمثل مناطق النوبة الثلاث ، « الكنوز والعرب والفديجة التى امتدت على جانبي النهر بين دابود وأدندان آخر الحدود المصرية حتى تحويل مجرى النيل . تعلمت خلالها أسس التسجيل الفوتوجرافى لفنون العمارة والزخرفة الجدارية على يد المعمارى « حسن فتحى » فى أواخر عام ١٩٦٣ ، فى الوقت الذى قارب فيه مشروع السد العالى على الانتهاء وبقي تحويل مجرى النيل من مساره خلف خزان أسوان القديم الى مجراه الجديد عبر الأنفاق تحت جسم السد . وكانت الدولة تقوم ببناء قرى جديدة من مساكن ضيقة متراسة من الأحجار والخرسانة المسلحة . . فى موقع يبعد عن النيل فى كوم امبو شمالى أسوان ، لا تحمل أى أثر من أسلوب عمارتها أو طابعها القديم . ثم قامت بهجير النوبيين جميعاً من موطنهم تاركين بيوتهم فى قراهم وأرضهم التى عاشت عليها أجيالهم عبر قرون طويلة ، بكل ما تحمل من حضارة وفن متميز الى هذه القرى الجديدة ، بعد تعويضهم عما فقدوه من ممتلكات .

من هنا جاءت فكرة استيحاء تراث النوبة القديم فى انتاج وحدات فنية وتطبيقية تخدم قاعدة عريضة من البشر تخليداً لها . . وعملاً على الحفاظ على وحدتها الشعبية من الاندثار . . زمناً أطول . . وكانت هذه التجربة الأولى

(٢) أقيم المعرض فى « دار النقالة والاستعلامات » بأسوان فى أكتوبر ١٩٦٥ تحت عنوان « معرض عن الفنون الشعبية للنوبة القديمة » وكانت إقامته بمناسبة احتفالات العيد الثانى لبداية تهجير النوبيين الى كوم امبو .
(٣) راجع مقال « من وحى بلاد النوبة » للمهندس حسن فتحى - مجلة « المجلة » - العدد رقم ٦٦ - يوليو ١٩٦٢ .

لم يكن المشروع مجرد دراسة أكاديمية بحثه من أجل عبور مرحلة التخرج وإنما كان خطة عمل علمية وتطبيقية جادة استندت إلى أصول تراثية حقيقية ، واستطاعت أن تستوحى وحدات نشأت في بيئتها تخدم معتقدات وعادات هذه البيئة . . ونقلها إلى مجالات أرحب ، خاصة في مجال السياحة .

لهذا فقد أعيدت صياغة المشروع ودراسته بعد تحويل مجرى النيل ، حيث لم يعد ممكناً عبور أية وحدة نهريّة إلى البحيرة الجديدة وأصبح من الممكن فقط أن يكون الخط الملاحي للفندق وأسوان . . وقدم المشروع إلى « مصلحة السياحة » آنذاك ، لكن الظروف حالت - بعد دراسته من قبلها - دون تنفيذه ، فقد كان الاتجاه السائد وقتها عام ١٩٦٥ ، هو استيراد الفنادق العائمة من الخارج (٦) .

وبعدما تقدمت الصناعة في بلادنا ، وبدأ تصنيع الفنادق العائمة في مصر . . بقيت الفنادق العائمة المحلية بلا أى طابع يمت إلى الروح المصرية بصلّة . . تماماً كما كانت الفنادق المستوردة من قبل .

● في عقد السبعينات . .

دخلت مشروعات القرى السياحية في مصر دائرة الضوء . . لكن قرية سياحية نوبية واحدة . . بمعناها الحقيقي . . الذي يحمل التراث . . لم توجد في مصر حتى الآن .

● وفي بداية التسعينات :

أرى أن هناك أساليب ثلاثة للأفادة من وحدات العمارة والفنون التشكيلية الشعبية للنوبة القديمة أو استحياء وحداتها يمكن أن تخدم صناعة السياحة في مصر .

١ - بناء قرية سياحية نوبية .

من نصيب مجال السياحة ، حين بدأ مصطلح « الفنادق العائمة » في الظهور بوصول أول فندق عائم إلى مصر وهو الفندق العائم « ايزيس » فكان مشروع « تصميمات زخرفية من وحى النوبة في اعداد فندق النوبة السياحي العائم » (٤) . ليعبر سطح بحيرة السد العالي الجديدة ، بين ميناء السد ومعبدى أبو سمبل خلال مرحلة انقاذه ، ثم بعد نقله إلى أعلى الجبل . . ليحمل وحدات مستوحاة من تراث النوبة . . في خطوط أثاثه وزخارفها . . في وحدات زخرفة نسيج مفروشات وسنائره . . في تشابك أسواره الحديدية حول أدواره وعلى السطح . . في تشكيل أطقم الصينى لتقديم الطعام فى مطعمه أو لتقديم الشاي فى « الكافيتيريا » أو فى أوعية البار . . فى تكسيات حمام السباحة الصغير على سطحه المتسع . . أو فى زخرفته الجدارية بالرسم أو بالفسيفساء فى بهو استقباله وفى قاعاته . . فى ملصقات الدعاية له . . بل وفى زى طاقم الاستقبال والقيادة والعمل الفندقى .

أما قاعة متحفه الدائم الذى يضم أعمال فنانينا التشكيليين الذين زاروا النوبة قبل اختفائها ، وعبروا بانتاجهم الفنى عن انطباعهم نحوها من أمثال سيف وأدهم وائل . . تحية حليم . . جاذبية سرى . . حسين بيكار . . أحمد عبد الوهاب . . صلاح طاهر . . عبد الغنى أبو العينين . . حامد ندا . . وغيرهم (٥) .

أما مركز بيع التذكارات السياحية فيقدم صوراً وشرائح ملونة عن منازل النوبة القديمة وزخارفها ، ومستنسخات من أعمال الفنانين التشكيليين عنها ، والانتاج الفنى من قلادات الخرز وأطباق الخوص والمراوح ومشغولات الابرّة والتمائم . . وتسجيلات أغانيهم وموسيقاهم التى تغلفها تصميمات مستوحاة من تراثها . . وكذا أطقم الصينى وأواني البار والمنسوجات وغيرها .

(٤) قدم هذا المشروع لنيل درجة بكالوريوس الفنون الزخرفية « الديكور » فى كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية وحصل على تقدير « ممتاز » عام ١٩٦٤ .
(٥) كان الدكتور ثروت عكاشة قد أوفد فنانى الإسكندرية الأخوين سيف وأدهم وائل فى رحلة فنية إلى « بلاد النوبة » عام ١٩٥٩ ، ثم قام بدعوة مجموعة من الفنانين التشكيليين لرحلة فنية أخيرة إليها على ظهر باخرة نيلية عام ١٩٦٢ . ثم توج هاتين الرحلتين باقامة معرض شامل أقيم بالقاهرة ثم نقل إلى الإسكندرية عام ١٩٦٢ أيضاً .
(٦) الفندقان العائمان « ايزيس وأوزوريس » .

٢ - انشاء فندق سياحى عائم يحمل طابع النوبة .

٣ - اقامة متحف حى للنوبة القديمة ، يلحق به خدمات سياحية تضم مطعما و « كافيتيريا » ومركزا لبيع التذكارات السياحية النوبة الخ .

ومصطاح « المتحف الحى » او ما يسمى « بمتحف الهواء الطلق » فى علم الفولكلور يعنى « مبان من موقع معين ومرحلة زمنية محددة ، تحمل طوابع وطرزا خاصة بها ، يقيم فيها مواطنون من اهلها الاصليون يعيشون نفس الحياة الخاصة بها التى كانت فى ذلك الموقع وتلك المرحلة ، ويمارسون نفس العادات والتقاليد وينتجون نفس الانتاج اليدوى والفنى » الخ .

ولعل اشهر نموذج للمتاحف الحية فى العالم هو متحف « سكانسن بالسويد » . وهو فرع من المتحف الشمالى باستوكهولم ويعتبر اول متحف من نوعه فى العالم ، وقد افتتح فى عام ١٨٩١ ليكون معرضا للحياة الشعبية والمبانى القديمة وحديقة للحيوانات الاسكندنافية الحية ومكانا للترفيه تودى فيه الحفلات الموسيقية والرقص الشعبى والتمثيل وغير ذلك . . . وقد استطاع هذا المتحف ان يحفظ ما بقى من مظاهر الحياة الاجتماعية منذ العصور الوسطى (٧) .

وتختلف هذه النوعية من المتاحف الحية تماما ، عما يشابه « القرية الفرعونية » مثلا التى تصور عصورا تاريخية بعيدة . . بمعابدها وقصورها ومختلف ابنتها . ويقوم فيها ممثلون بتمثيل كل مظاهر الحياة اليومية للفراغة امام الزائرين .

ولقد جرت منذ سنوات قريبة تجربة لانشاء متحف للتراث الشعبى فى منزل نوبى اقيم على ربوة تطل على مدينة اسوان . صممه مواطن نوبى ليكون مزارا للمسائحين والاجانب . . بلغت تكاليفه ٩٦ الف جنيه تبرع بها اهل النوبة المتحمسون ، يضم المنزل سوقا للمشغولات النوبية

من الخرز والخرص و « كافيتيريا » تقدم بعض الاكلات النوبية بالملابس التقليدية « (٨) » .

ونظرا لأن هذا المنزل المتحفى قد بنى بعد مايزيد عن عشرين عاما من هجرة النوبيين من موطنهم الاصلى . دون مرجع علمى أو دراسة متخصصة . . فقد أتى حسب الصور التى نشرتھا الصحف ، خلطا بين مختلف الأساليب الفنية المعمارية والزخرفية فى النوبة القديمة التى تميزت بثلاثة أساليب فنية مختلفة ، وجاءت رسومھا الجدارية على سبيل المثال اقرب الى الفنون الرفيعة (الأكاديمية) منها الى الفنون الشعبية (التلقائية) . ورغم ذلك فهو مشروع سياحى لتسويق انتاج النوبيين ، وجهد مشكور فى سبيل احياء ما بقى من تراث النوبة والتذكير به . . سبق به أصحابه كافة الهيئات الرسمية العلمية والثقافية والسياحية فى هذا المجال .

ان انشاء متحف حى للنوبة القديمة لخدمة السياحة فى مصر وقطاعاتها ، يجب ان يتم اختيار موقع متميز له بأسوان ، يفضل ان يكون جزيرة فى وسط نيلها ، أو على شاطئ النيل مباشرة فى ضفته الغربية ، وهو اختيار اقل ملائمة من الجزيرة . على مساحة من الأرض تتسع لنشر مجموعة المنازل والمرافق التى ستبنى ممثلة لمناطق النوبة القديمة الثلاث وكذا المنشآت السياحية التى تخدم المشروع . تكون البيوت على أقل تقدير ثلاثة ، يمثل كل منطقة منها بيت واحد من الكنوز وواحد من وادى العرب . . وواحد من الفديحة ويتم اختيار المنازل بتخطيطها السابق فى الموطن القديم ، بكافة غرفه ومرافقه وزخارفه الجدارية ومساطبه ومستوياته ومداخله التى كانت عليه فى موقعها بالنوبة القديمة قبل تحويل مجرى النيل .

وفى الوقت الذى تجرى فيه هذه الدراسة للمنازل المختارة ، تجرى عملية البحث عن البنائين النوبيين القدامى فى الموطن الجديد بكوم أمبو من أولئك الذين قاموا بالعمل فى مهنة البناء أو المشاركة فيه فى قراهم القديمة وعلى ان

(٧) الفولكلور ما هو ؟ - فوزى العنتيل - دار المعارف - ١٩٦٥ .

(٨) « يكتبون تاريخهم على جدران بيوتهم » - فتحى حسين - جريدة الاهرام الصادرة فى ١٩٨٦/٥/١ .

يكونوا من نفس القرى التى اختيرت البيوت منها ، فان منزلا من دهميت يجب أن يقوم ببنائه بناءون من دهميت ومنزلا من كلابشة يجب أن يقوم ببنائه بناءون من كلابشة . . وهكذا . وبعد التوصل الى هؤلاء البنائين يجرى اعداد خامات البناء ومستلزماته من الأحجار والطوب اللبن والطين والأخشاب وجذوع النخيل والسعف والألوان وغيرها .

ثم يبدأ البناء فى تجربة فريدة وجديدة . . . جديرة بالتسجيل خطوة خطوة . . . اثناء تنفيذها . وخلال هذه المرحلة يتم تجهيز الأثاث النوبى وتجميع وحداته من القرى المماثلة . . « العنجريب » سرير النوبة وأطباق الخوص القديمة اللامعة والشعاليج والمراوح والمراجين والتمايم وغيرها .

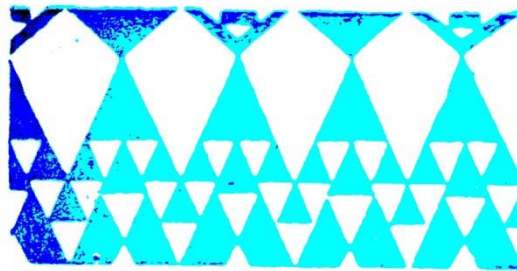
ثم تكون عملية اختيار الأسر التى ستقيم بهذه المنازل من نفس القرى . . من أولئك الذين لازالوا يتصفون بصفات النوبيين القدامى ، ممن يتمتعون بحسن استقبال الزائرين واکرام ضيافتهم . . من أولئك الذين لازالوا يعيشون حتى اليوم فى موطنهم الجديد حياة النوبة القديمة بكل صورها . . ولازالوا يأكلون خبزهم القديم . . . يعجنونه فى الماجور الفخارى . . . ويطرحون هذا الخبز بفرشاته التقليدية المصنوعة من سعف النخيل ويخبزونه فوق « مسطح الطين » أو مسطح الصاج التقليدى . . وأن يكونوا أيضا من أولئك الذين لم يشغلهم عن انتاج المشغولات النوبية الأصيلة المتميزة من الخوص والخرز وأشغال الأبرة . . من أولئك الذين لا تزال

نساؤهم وفتياتهم ممن يرتدين الجرجار والشجة - زى المرأة النوبية التقليدى - لتكون اقامتهم فى هذه البيوت . . ومن لحظة دخولهم فيها يبدأ نبض الحياة فى المتحف الحى « للنوبة القديمة » بعودة السكان وهم يمثلون الروح الى تلك البيوت التى تمثل الجسد . . وكأن أسطورة البعث الفرعونية القديمة قد عادت من جديد .

لقد كان للنوبة اسما براقا فى العالم أجمع اكتسبته من كونها « أرض الذهب » ثم ازداد بريقا مع بداية الحملة الدولية لليونسكو لانقاذ آثارها . . . فى أوائل الستينات . . . وبعد تحويل مجرى النيل أنطفا بريقها كلية .

لهذا فان عودة « النوبة القديمة » مرة أخرى فى عالم السياحة مع أوائل التسعينات ، لاشك ستحظى بالاهتمام والتقدير خاصة وأنه قائم هذه المرة على التخطيط العلمى والصدق فى محاكاة التصميم واسلوب البناء القديم ثم فى الادارة التى تحتاج لكامل الاقتناع بأهمية هذا العمل وجديته .

واذا كانت السياحة هى تسويق الثقافة كما جاء فى حديث لوزير الثقافة نشر له عن الأقصر . فان انشاء متحف حى بالرؤية التى نعرضها اليوم كمثال حقيقى « لحضارة النوبة القديمة » بكل مقوماتها ، ويجب أن تتكاتف الثقافة والسياحة فى مصر لإبراز هذا الوجه الحضارى الذى انزوى . . .



دراكولا

بين الحقيقة والخيال

إبراهيم كامل أحمد

«دراكولا» ياله من اسم ، ويالها من صور مخيفة يستحضرها الدهن عند مجرد ذكر هذا الاسم المرعب . لقد مر وقت طويل منذ نشر «برام ستوكر» (١٨٤٧ - ١٩١٢) قصته عن نبيل مخيف يدعى «دراكولا» كان يجول في ضوء القمر باحثا عن ضحية تنسبها يفرس أنيابه في عنقها ليمتص دماؤها . وما زالت تلك القصة المخيفة المربعة تأخذ باللب وتسيطر على الخيال بنفس التأثير الذي كان لها عندما ظهرت أول مرة . وقد أسهمت الأفلام ، والأعمال الإذاعية ، وعروض التلفزيون ، والمسرح المأخوذة عن هذه القصة في اذاعة شهرتها ، وشهرة «دراكولا» كعلم من أعلام الرعب في العالم كله .

وقد تعدد ظهور «دراكولا» في الأفلام السينمائية ، ولكن لا يزال المرء يذكر على وجه الخصوص تصوير الممثل «بلالوجوزي» Bela Lugosi الرائع لشخصية «الكونت دراكولا» مصاص الدماء في فيلم عام ١٩٣١ .

الفيلم يذكرون «لوجوزي» وهو مرتديا قبعة سوداء ، وينزل على سلم القصر الكبير وقده الطويل النحيف ، وغرابة ملامحه التي زاد فيها شحوب مميز ، وتردده لحظة ثم تحديقه بتمعن في القادم الجديد (هاركر) ثم القائه لما يعد بالتأكيد أشأم تقديم شخص لنفسه في كل التاريخ السينمائي : « مساء الخير . أنا الكونت دراكولا ، ومن تلك اللحظة حتى موت «دراكولا» - بسيخ دفع في قلبه الشرير كان الفيلم عبارة عن فزع متواصل ورعب متصل جعل القشعريرة تسرى في أبدان المشاهدين والرجفة تتلاعب بهم .

ولعلنا نتساءل : ما هي الخلفية الأدبية لقصة برام ستوكر «دراكولا» ؟

ولكى نحصل على الإجابة فلنعد في الزمن الى

لقد تضافر تمثيل «لوجوزي» الرائع وزميله «دانيك دنجيونز» Bank Dungeons بمصاحبة الظلال المقبضة، وصرير الأبواب ، وتأرجع المصابيح ، والخفافيش الطائرة المهومة . كل هذا الى جانب الذئاب التي تعوى عن بعد في جعل المشاهدين على حافة كراسيهم وقد سرى الرعب في دمائهم، والفزع يعربد في خيالهم . وكذلك يذكر المرء «جوهاثان هاركر» Johathan Harker المنكود وحيدا حائرا في تلك القلعة المروعة التي تجري فيها الأحداث المربعة وهي مكان يصلح فقط للموتى فهم فيها « يشعرون » أنهم حقا في بيتهم ، وكان «هاركر» المسكين حيا يعاني أهوالا غير مرئية ويقاسى رعبا يجسده له الخيال .

وأولئك اللذين «أسعدهم الحظ» بمشاهدته

آخريات القرن التاسع عشر ، واولائل القرن العشرين حيث فتن الشعب البريطاني المزهو بامبراطوريتيه التي لاتغيب عنها الشمس بالروايات التي تحكى عن أماكن بعيدة لها أسماء غريبة مثل «روريتانيا» ، «Buritanis» و «سانجري لا» ، «Sdangri la» ولم تكن مثل هذه الأماكن بالضرورة حقيقية أو لها وجود على خريطة العالم . لقد كان هذا النوع من الروايات ينسب الى « أحب الهروب من الواقع الى الخيال » ، «Escapist literature» وهو أدب يقوم على نزع الغرض منها الابتعاد عن كل ما هو مألوف ، والاتجاه الى ما هو غريب أو أبهج وأقوى من واقع الحياة . وذلك بقصد الترفيه والتسلية ، وكان من نتائج تلك النزعة الأدبية مؤلفات قصد بها لن تنسى القارئ صوم حياته ، وأن تدخله في عالم جيل لا وجود له في الواقع . ولم يكون هذا نسبيا بالفضل لو المؤدى .

ويمكن القول انه في عام (١٨٩٧) اتخذت تلك النزعة الهروبية طابعا مخيفا ، مرعبا عند اصدار قصة « دراكولا » لبرام ستوكر ، «Bram stoker» والتي تعد بحق أشهر مثال كلاسيكي لقصة الرعب في الروايات القوطية (Gothic) والتي ازدهرت بتجسدها من عام ١٧٦٢ وتميزت بالاثارة المبنية على مخاوف أو التشويق في القارئ لما فيها من كساح وحوش خارقة للعادة ، ووصف قصور خربة . وريف عامر بقطاع الطريق ، وعواصف مدمرة وسحر ، وما الى ذلك من المثيرات . لقد فاقت قصة « دراكولا » الكل حتى قصة فرانكشتاين «Frankenstein» التي أصدرتها « ماري شل » «Mary shelley» (١٧٩٧ - ١٨٥١) في عام ١٨١٧ . كانت « دراكولا » نجاحا سريعا ومنحلا . وأصبح الاسم متداولاً على كل لسان في همام لافرق في ذلك بين الصغير والكبير والقارى والأمرى .

« دراكولا » الحقيقي :

هن الكيرون أن « دراكولا » شخصية انبثقت من خيال « ستوكر » الخصب وتفتق عنها ذهنه الخلق . وإن البيئة الترانسالفينية ما هي الا توام لحيى للبيئة الرومانسية عند (انتونى هوب) الروائى الانجليزى (Anthony Hope) (١٨٦٣ - ١٩٣٣) أى أنها مختلفة ولا وجود لها على الخريطة .

ولقد كان هؤلاء مخطئين في كلا الطرفين .

ذلك لأن « ترانسلفانيا » «Hrasyvaela» النائية المنعزلة والتي تجرى فيها أحداث قصة « دراكولا » حقيقية واقعة تماما ، فهي اقليم موحش يتكون من ٢٤٠٠٠ من الأميال المربعة ، وهي الآن جزء من رومانيا رغم أنه في الماضى كانت المجر تشاركها فيها ، وجبال الألب الترانسالفينية بوهادها وغاباتها الكثيفة وقممها المغطاة بالثلوج موطن جماعات من الرعاة البدائيين الذين يتكلمون بلهجة العارف عن أناس مسخروا ذئابا وعن مصاص الدماء .

وتتردد بين هؤلاء الرعاة حكايات عن « فلاد دراكولا » «Vlad Dracula» ولكن من هو « فلاد دراكولا » بطل هذه الحكايات ؟ لقد كان « فلاد دراكولا » (١٤٤٨ - ١٤٧٦) حاكما لترانسلفانيا ، وطبقا للتواريخ المعاصرة له فهو شخصية شيطانية شريرة الى الحد الذى تتضاءل معه شخصية « دراكولا » في قصة الأمير « دراكولا » .

في أحد التقارير يذكر أن الاقليم الذى حكمه « ستوكر » . كان عدد سكانها يقدر بـ الأمير « دراكولا » كان عدد سكانه يقدر بـ ٥٠٠.٠٠٠ نسمة عند تولي الأمير ، وعند نهاية حكمه قدر عدد الرعايا الذين قتلوا بـ ١٠٠.٠٠٠ فرد - أى فرد من كل خمسة - وكلهم ماتوا بأوامر من الأمير وبصفة رئيسية بوسيلة بشعة وهي (الخوذة) فقد كان الضحايا يجلسون على (خازوق) مرتفع يدخل في جسمهم ، ويتركون ليفترسهم الموت ببطء وبغاية الايلام . وقد أكسب هذا الشكل من الاعداء الأمير اسمه الذى عرف به فيما بعد وهو فلاد « المخوزق » أى فلاد الذى يجلس ضحاياه على الخوازيق .

ولربما كان « دراكولا » القرن الخامس عشر شخصية تعاني من (البارانويا) - أى جنون الارتياب وهو نزعة عند الأفراد تجعلهم شديدي الشك والارتياب في الآخرين - فقد كان « دراكولا » يرى مؤامرة تحاك ضده وراء كل شجرة أو في كل حديث يجرى بين اثنين ، وكانت « خوذة » التعساء الذين يدخلون في دائرة شكه اجراء روتينى يشمل نسايم وأطفالهم .

ولم تكن لفلاذ دراكولا فائدة تذكر أويده بيضاء

وهنا يقفز اسم «الكونتيسة اليزابث باثورى»
«Elizabeth Bathory» أو كونتيسة الدماء كما
أصبحت تعرف فيما بعد ، ان قصتها تشبه قصص
الرعب الخيالية ولكنها حقيقية تماما ، وذلك
طبقا لسجلات البلاط الملكي فى عصرها .

ولدت « اليزابث باثورى » عام ١٥٦٠ ،
وكانت تنتسب الى عائلة « باثورى » الغنية
واسعة النفوذ ، وفى سن الخامسة عشر عندما
اكتمل نضجها وأينع جمالها الخلاب ثم تزويجها
من « الكونت فرنسيس ناداسدى » «Ferencz»
Nadasdy الذى كان يكبرها بأحد عشر عاما ،
وكان العريس قد اكتسب مقدما شهرة عريضة
كرجل عسكري ، وفى الحقيقة كان معروفا باسم
« بطل المجر الأسود » وربما ترجع هذه التسمية
الى لون بشرته ، وتعبيرا عن سعادته بارتباطه بال
« باثورى » المعروفين سمح الكونت لزوجته
الصغيرة بأن تستمر فى حمل اسم عائلتها ، وقد
ذهب هو نفسه خطوة أبعد فأضاف اسم «باثورى»
الى اسمه هو .

ولأن الكونت ناداسدى « كان غالبا متغيبا يتابع
أعماله العسكرية كانت الكونتيسة حديثة الزواج
تجد نفسها وحيدة فى القلعة الكبيرة الكثيرة
وحولها زمرة من الخدم غريبى الأطوار ، وقد
أنشأت « اليزابث » - التى لم يقر لها قرار وقد
أنهكها السأم علاقة غرامية مع زائر جذاب ، ولكن
سرعان ما أخفقت هذه العلاقة فى اشباع شغفها
وتطلعها الى الاثارة .

وبمرور الوقت قدم أحد الخدم الذكور وكان
يسمى « ثوركو » Thorko ، وكان يؤمن بالحرافات
- الى الكونتيسة التى يسهل التأثير عليها - علم
القوى الخفية ، ولكن فى آخر الأمر انقلبت المتعة
البرئية التى أرادت الكونتيسة لكسر الملل الى
شكل مشؤوم من الاثارة ألا وهو تعذيب الخدم
من البنات الصغيرات ، ويمكن القول ان الدافع
النفسى وراء هذا الانقلاب هو خوف الكونتيسة
باثورى المرضى من أن تطعن فى السن وتفقده
جمالها وكانت البنات الصغيرات يرمزن الى
التهديد الذى كانت تحس وطأته بشدة .

وفى عام (١٦٠٠) توفى الكونت ناداسدى ،
وكانت أرملة الشابة « باثورى » ما زالت جميلة ،
ولكن العمر يتقدم بسرعة مما دفعها الى مواصلة
البحث عن ضالتها المنشودة وهى الشباب والجمال

على الفقراء والعجزة ، وفى احدى المناسبات وقعت
فى يده مجموعة من الفقراء والعجزة فساقهم الى
قلعة وأغلق الأبواب واضرم النار فى المكان وكانت
تلك هى نهاية المشكلة بالنسبة لهؤلاء المساكين .

وبالإضافة الى تلك الاهتمامات « المحلية » فقد
كان على الأمير « دراكولا » أن يناضل الأتراك
المنتهكين للحدود والمتعدين على الأملاك ، وفى تلك
الأيام كان يجثم شبح الأتراك على أوروبا الوسطى ،
ومن قاعدته الجبلية كان « دراكولا » يندفع خارجا
لمحاربة الأتراك ، وأثبت جدارة فى ذلك وحقق
لنفسه مكانة بين المحاربين والعسكريين .

ولم تكن خاتمة حياته بمستغربة فقد أسره
الأتراك وجزوا رأسه وأرسل الى «القسطنطينية»
ليعرض عن الملأ .

وبعد استعراض هذا التاريخ الدامى البشع
فان أول سؤال يتبادر الى الذهن هو هل كان
الأمير « دراكولا » مصاصا للدماء « كدراكولا » فى
قصة « ستوكر » ؟

والاجابة كلا على الاطلاق ، ولكن من الجلى أن
« ستوكر » كان يعرف أن شعيرة مص الدماء لها
تاريخ طويل فى « براسلفانيا » وانها تمثل جزءا
حقيقيا من المعتقدات الشعبية فى الاقليم ، وقد
ساعد على نمو ورسوخ تلك المعتقدات أن هؤلاء
الناس البدائيين القرييين من الطبيعة ينظرون الى
الدم خاصة ، ويؤمنون ان له دورا ذا أهمية أولى فى
الحياة ، فالدم عندهم هو الحياة من يفقده يفقد
الحياة ، وكم هو منطقي أن يخطوا خطوة أبعد
فيتصورون وجود كائنات رهيبة تجوس ليلا بحثا
عن السائل الثمين (الدم) ويحصلون عليه خلال
استغراق الشخص فى النوم بغرز أنيابهم فى عروق
عنق النائم . ولقد نمت تلك المعتقدات وضربت
جذورها فى العقلية الشعبية ، وكانت من
المسلمات ، وكان من معتقداتهم أيضا أن وجود
صليب أو ثوم معلق حول رقبة النائم يبعد مصاص
الدماء ، وان مصاص الدماء لا يمكن قتله الا بدفع
حربة أو سيخ فى قلبه أو اذا قطع رأسه تماما .

تلك كانت بعض المعتقدات المصدقة على نطاق
واسع فى « ترانسلفانيا » ، وهى تدفعنا للتساؤل
عما اذا كان الناس قد استلهموا تلك المعتقدات
من الحياة الحقيقية لمصاص للدماء عاش مرة فى
الاقليم ؟؟

الدائم ، وقد انتهى بها هذا البحث الى خاتمة رهيبة جعلتها واحدة من أكثر الشخصيات اثارة للرعب فى التاريخ .

وقد بدأت قصة الكونتيسة مع الدماء بصفعة ، فقد صفعت إحدى خادمتها الصغيرات صفعة قاصية ، كانت من القوة الى الحد الذى فجر الدماء من وجه الخادمة المسكينة ، ولقد أوحى منظر الدماء الساخنة ولونها الأحمر القانى الى الكونتيسة بالفكرة فجأة .

لما لا يكون الدم هو العنصر المفقود فى التركيبة السحرية للشباب الدائم والتي كان يؤرقها البحث عنها ؟

وبناء على أوامر الكونتيسة أمسك خادمان من الذكور بالفتاة المسكينة وأحنياها فوق وعاء كبير ، وتم اختراق جسدها فى أماكن حساسة قابلة للجرح وتم استصفاء دمها فى الوعاء ، وطردت الكونتيسة الخدم وتقدمت الى الوعاء لتستحم فى دم الفتاة القتيلة الساخن مغطية جسدها كله بالسائل الأحمر القانى .

وبهذا أقرت الكونتيسة نظاما مخيفاً ، فكانت تصدر الأمر «احضروا لى فتاة صغيرة» ولمدة حوالى عشر سنوات قتلت العشرات من الخادومات الصغيرات اللواتى فى سن الزواج من أجل استصفاء دمائهن وكان يتم اغرائهن على الحضور بوعود العمل فى قصر كبير محترم .

ولسوء حظ الكونتيسة عرفت واحدة من الفتيات المعدات « حلب » دمائهن بالمصادفة البحتة ما كان يجرى فى القصر ، وقد نجحت تلك الفتاة فى الهرب ، ولم تضيع الفرصة فقد هرعت الى السلطات وأخبرت عن كل ما رآته فى القصر .

وعندما وصل الخبر الى علم الملك « ماثياس » ، أمر بإجراء تحقيق على وجه

السرعة ، ولسخرية الأقدار فقد قام قريب للكونتيسة « باثورى » بقيادة الجماعة التى قامت بالهجوم المتسارع على القصر مضطربة من الجنود ، وعندما دخلوا القصر ذهل الجميع حتى الجنود أنفسهم من هول ما رأوا ، فقد رقت فتاة ميتة فى القاعة الرئيسية بينما كان يستنصفى دم أخرى ، وفى زنزانة أرضية ، اكتشفوا « اسطبل » به فتيات صغيرات على قيد الحياة ، ولكن كان من الواضح أنه قد تم « حلب » دمائهن على فترات ،

وخارج القصر وجدت حوالى خمسون جثة فتاة مدفونة .

وأمر الملك بمحاكمة عاجلة ، ورفضت الكونتيسة باثورى « بترفع أن تظهر ، ولكن تحت وطأة العذاب أقر شركاؤها فى الجريمة بكل ما كان يجرى فى القصر ، وعند انتهاء المحاكمة ضربت أعناق كل المتورطين فى هذه الجريمة ، عدا اثنتين من النساء أحرقتا على الحازوق وهو عقاب الساحرات . أما الكونتيسة الدموية فعلى الرغم من كل الصرخات بموتها فقد تدخل أصحاب نفوذ قوى لانقاذها من هذا المصير ، وتم الاكتفاء بوضعها فى مخدعها وسد عليها بالحجارة تاركين كوة صغيرة لادخال الطعام والماء لها ، وكان هذا هو الاتصال الوحيد بالعالم الخارجى الذى سمح لها به ، ولقد ظلت حبيسة سجنها هذا لمدة أربعة أعوام متروكة فى عزلة تامة عن الجميع حتى أهلها ، وأخيراً ماتت غير مأسوف عليها مشبعة باللعنات . فى عام ١٦١٤ م .

ونعود الآن الى مؤلف قصة «دراكولا» الأيرلندى الأصل ، والذى عمل صحفياً ، وكاتباً وممثلاً ، وقضى معظم سننى شبابه فى لندن حيث كان يعمل كسكرتير شخصى للممثل المعروف سير « هنرى ارفنج » « Sir Henry Irving » فعلى الرغم من أن «ستوكر» لم تطل قدمه أرض «ترانسلفانيا» فان وصفه لتاريخ الاقليم وفولكلوره ، وخصائصه الطبيعية كان دقيقاً الى الحد الذى جعل العارفين بهذه الجوانب عن ترانسلفانيا يعجبون من دقته ، ويمكن القول أنه توافرت لستوكر كل العناصر اللازمة لقصة تثير الرعب الى أقصى حد ، وقد استغلها أحسن استغلال فى اخراج قصة «دراكولا» مضفياً عليها السحر والبريق من عبقريته الفذة ، فهناك الاسم المنحوس «دراكولا» وهو اسم الأمير فلاد المخوف وظلال شخصيته الرهيبة وأصداء تاريخه الملىء بالرعب ، وكذلك تقاليد ومعتقدات وحكايات مص الدماء التى كانت منتشرة فى ترانسلفانيا ، ومن قصة « باثورى » أخذ « ستوكر » فكرة القلعة المرعبة والبنات فى الزنزانة ، وشهوة الدم عند باثورى والتي حولها المؤلف بمهارة فى قصته الى طريقة دراكولا فى مص الدماء . لذا يمكن القول أن شخصية «دراكولا» الحقيقية وشهوة الدم عند امرأة جميلة ألهمت أعظم وأشهر قصة من قصص الرعب .

الأراجوز



حاتم توفيق

تعتمد دراما الأراجوز على العرائس من خلال وسيط محدد هو اللعب بالعروسة التي يحركها اللاعب من خلف ساتر . والأراجوز أكثر أنواع الدمى انتشارا أو شعبية واعطاء للبهجة ، والامتع - خصوصا - العروض المتنقلة . فدمية القفاز تستطيع أن تصافح وتحرك أذرعها ذات اليمين وذات الشمال وتصفق وتؤدي حركات لا حصر لها من ابتداعات وابتكارات مختلفة .

ويعرف الأراجوز بالقفاز لأن اللاعب يرتديه في يده ويحركه بأصابعه .

ويتميز الأراجوز الشعبي بصوت أجش ينفرد به عن بقية الشخصيات المشتركة في العرض وشخصية الأراجوز تتميز بخصائص الخفة ، واللباقة ، وحسن التخلص من المآزق بالتمايل . واستغلال الخبث والدهاء .. كما يتميز بأنه ماهر ، داهية ، مشاغب ، بدىء اللسان .. وفى كل رواياته يتحدث بصراحة عن نزواته الجنسية ومغامراته .. النسائية .

وعرائس الأراجوز تصنع من القماش مع الاستعانة بالجص ، والخشب ، والسلك والورق ، والأسفنج وعناصر أخرى كالحيش أو القطن أو الجلد ، وتلبس الشخصيات ملابس الشخصيات المراد محاكاتها في التمثيل ، ومن المعتاد أن يكون تركيب الوجه تركيباً مضحكاً ، أما أنف متضخم أو بشفتين متورمتين ، أو صلعة لامعة أو قفا عريض يتلقى الصفعات من الأراجوز البطل انتقاماً يرضى جمهور المتفرجين .. ولقد اختلف الباحثون في تفسير كلمة «قراقوز» التي أدركها التحريف العامي إلى (أراجوز) بعد أن تخلصت من مدلولها في الخيالة واكتسبت مؤدى جديداً يعنى به « نمط عروس متطور » .

وقد انتشر الأراجوز المصرى متأثراً « بالقره قوز » التركى الذى اثر ايضا في اعمال فناني الشام ، وامتد عبر مصر حتى شمال افريقيا مع اختلاف الموضوعات التى تناسب كل بيئة .

والأراجوز تعريف مصرى عامى للكلمة التركية « قره قوز » التى تتكون من مقطعين « قره » وتعنى « أسود » و « قوز » بمعنى « عين » ومعناها الاجمالى ذات العين السوداء .

ويفسر البعض العين السوداء بأنها العين المتشائمة التى ينظر من خلالها للواقع بتشائم .
بمعنى رافضة وناقدة للموضوعات الاجتماعية .

والبعض ينسب سواد العينين الى تلك القبائل التى وفدت الى العالم الاسلامى وكانت عيونهم سوداء اللون ، ويقال أن شخصية الأراجوز غجرية . والبعض الآخر يعتقد أن كلمة الأراجوز هى تحريف لكلمة « قراقوش » اسم « بهاء الدين قراقوش » . أحد وزراء صلاح الدين الأيوبي ، وكانت كلمة أراجوز تطلق عليه بهدف السخرية .

وهناك تعريف آخر يقول أن « قره » بمعنى الميدان وأن « قوز » تعنى الكبير . . . فيكون لفظ قره قوز يعنى (الميدان الكبير) .

وعلى كل حال فإن عرائس القفاز تختلف خصائصها عن عرائس خيال الظل ، ومهما اختلفت مشكلة النشأة والتعريف ، إلا أنه فن ارتبط بالبيئة المصرية ، وبأعماق الشعب والتعبير عن مشاعره وقضاياها كما أنه تجسيد لبساطة وحكمة الشعب العربى وتعبيرا عن افكاره وأذواقه ، واتجاهاته الفكرية فى نقد الأوضاع وقد اشتهر الأراجوز الشعبى فى عديد من البلاد وصارت له أعلام شهيرة تعنى مفهومات ثابتة فى روسيا القديمة اشتهر القرقوز البلدى بـ (بتروشيكا) ، وفى انجلترا ، بانش ، Punch « كاسبارك » ، وفى ألمانيا هانز فيرشت ، Polichinelle ، وفى فرنسا « بولشينيل » ، وفى تشيكوسلوفاكيا « كاشبارك » ، Kasperek ، وفى اليونان « كارجيوريس » ، Karagioris

ونظرا لأهمية دراسة الأراجوز كتمية قفاز لعبت دورا هاما فى العروض المسرحية - الشعبية للأطفال والكبار . علاوة على أهمية الأراجوز - فى

حد ذاته . كرمز فنى من رموز الابداع الشعبى فقد اتجه الباحث الى وضع استبيان مبدئى يستعان به فى جمع مادة علمية ميدانية موثقة لمحاولة استقرار هذا الفن بالاضافة الى ما تتضمنه الكتب والمراجع من معلومات عنه . وقد حرص الباحث باشراف أستاذه الأستاذ / صفوت كمال على وضع مشروع استبيان لهذا الموضوع الفنى الهام بأمل أن يتعاون عدد من الباحثين فى أكثر من مكان فى جمع مادته ، وكذلك يأمل أن يسترشد بها باحثون آخرون فى دراسة هذا الفن الذى لا تتوافر عنه - الى الآن - دراسة وافية شاملة تحدد معالمه ومكوناته ، ودوره فى الحياة الفنية والثقافية الشعبية بصفة عامة .

ويأمل الباحث أن يعاونه غيره على امكانية تنفيذ مشروعه هذا من خلال امداده بما يمكن من معلومات موثقة أو بيانات يسترشد بها فى بحثه ، وأن تتضافر جهود غيره من الباحثين مع جهده المحدود فى تحقيق دراسة ميدانية شاملة عن الأراجوز كتمية لها تاريخ مميز فى الابداع ، ولها مكانتها الخاصة فى فنون العروض المسرحية والابداع الدرامى الشعبى .

وعلى جامع المادة الشعبية أن يلتزم بالاستبيان فى جمع المادة اذ أنها هى الأساس فى التحليل والدراسة . ووسيلة من وسائل تأكيد صدق المادة وأى خطأ يقع فيه جامع المادة قد يؤثر فى تحليل المادة والتعرف على مكوناتها كابداع فنى شعبى ، وعلى الباحث أن يعرف جيدا أن دقته ومثابرته فى جمع المادة الفولكلورية هى أهم ما فى العمل الميدانى نفسه . والباحث المدقق الواعى بطبيعة مادة بحثه قد يعثر على مواد أو معلومات لم قدودون فى الاستبيان الذى يستعين به فى عمله . بل قد يصادف جوانبا هامة ونادرة فى مجال بحثه لم تخطر من قبل على ذهن الباحث أو لم يتناولها الاستبيان

- ١ - مكان منطقة البحث .
- ٢ - تاريخ جمع المادة .
- ٣ - موضوع المادة .
- ٤ - اسم الشخص مصدر المعلومات ، وعصره .
- ٥ - مهنته ، ودرجة تعليمه ، وثقافته .
- ٦ - الى أى زمن يرجع تاريخ دمي الأراجوز (دمي القفاز) ، ومن أشهر الفنانين القداماء « من صانعين ولاعبين » ؟
- ٧ - كم عدد الأشخاص الذين يعملون فى الصناعات المرتبطة بصناعة دمية القفاز ؟ وما نوع مهنتهم (رسام - نجار - ترزى - فنان ٠٠٠ الخ) ؟
- ٨ - ما أنواع المواد المستخدمة فى صناعة الدمية ٠٠٠ اشرح ذلك ؟
- ٩ - هل توجد عائلات متخصصة فى صنع عرائس دمية القفاز ؟
- ١٠ - من الذى يقوم بصنع هذه الدمية . اللاعب أم أشخاص آخرون ؟
- ١١ - هل يعمل الرجال فقط أم النساء فقط أم الاثنين معا فى صناعة الدمية ؟ وما نوع العمل الذى يقوم به كل منهم ٠٠٠ ؟
- ١٢ - هل يوجد صانع معين مشهور ؟
- ١٣ - هل توجد عرائس خاصة لا تصنع الا فى حالات معينة ؟
- ١٤ - هل توجد نقوش خاصة تبعا لنوعية استخدام كل عروسة ؟
- ١٥ - هل العرائس يختلف صنعها فى كل فصل من فصول السنة ؟
- ١٦ - ما الألوان التى تستخدم فى تزيين الدمية . وما رمزية كل لون ؟
- ١٧ - هل تلون رأس العروسة بعد ارتدائها الملابس أم قبل الارتداء ؟
- ١٨ - ما الأدوات المستخدمة فى الرسم والدهان او الزخرفة باللون ؟
- ١٩ - من اين يحصلون على هذه الأدوات . هل يصنعها بنفسه أم يشتريها . وممن ؟
- ٢٠ - هل كل لاعب يزخرف ويلون عرائسه بنفسه ؟ أم لها متخصصون فى الزخرفة والتلوين ؟
- ٢١ - هل توجد ألوان خاصة لكل شكل ، ولكل مناسبة ؟
- ٢٢ - هل تضاف للدمية حليات للزينة او للتجميل ، ما هى ؟ وهل لذلك دلالة اجتماعية أو مدلول فكرى أو خرافى ؟
- ٢٣ - هل توجد كتابات خاصة على عربات الأراجوز ؟ وما هذه الكتابات ؟
- ٢٤ - من الذى يرسم على عربة الأراجوز . هل هو متخصص ؟
- ٢٥ - هل توجد عبارات خاصة تقال عند البدء فى العمل ؟
- ٢٦ - هل توجد عبارات خاصة تقال مع نهاية العمل ؟

- ٢٧ - هل توجد عبارات خاصة أو أغاني خاصة أثناء الانتهاء من كل عرض ؟ .
- ٢٨ - فى أى فصل من الفصول يعمل الأراجوز أكثر ٠٠٠ ولماذا ، وما المناسبات التى يظهر فيها ؟ .
- ٢٩ - ما نوع العروض التى يمثلها فى الفصول ، أو مناسبة من المناسبات ، أكثر من غيرها ؟ .
- ٣٠ - صف أنواع العروض وصفا تفصيليا ؟ .
- ٣١ - ما أشهر هذه الفصول أو العروض ولماذا ؟ .
- ٣٢ - ما العروض التى تشتهر بها دمية الأراجوز ؟ .
- ٣٣ - اشرح مراحل عمل كل عرض من هذه العروض ؟ .
- ٣٤ - اشرح الأدوات التى يستعملها فى كل عرض ؟ .
- ٣٥ - ما أسهل العروض فى طريقة الأداء التى يستعملها اللاعب ؟ .
- ٣٦ - هل توجد عروض ذات سمات خاصة ، دينية مثلا ؟ . ما هذه العروض ومناسبة أدائها ؟ .
- ٣٧ - هل توجد عروض مرتبطة بفئات الأعمار . للأطفال - للصبية - للشباب (بنين وبنات أو بنين أو بنات فقط) - مسنين ؟ .
- ما هذه العروض حسب فئات الأعمار وما طريقة الأداء ومناسبتها ؟ وهل تختلف كل طريقة حسب السن ؟ .
- ٣٨ - هل توجد عبارات ومصطلحات خاصة لا يفهمها إلا أرباب المهنة - ما دلالاتها وما سبب ذلك ؟ .
- ٣٩ - هل توجد أعمال مرتبطة بأحداث معينة أو خاصة بأشخاص معينين من الأهالى أو الحكم - أو أبطال شعبيين ٠٠٠ ما هى ؟ ومن هم ؟ .
- ٤٠ - هل توجد أنواع من العروض مقصورة على حرف معينة . صياد - حداد - عامل - فلاح - مدرس ٠٠٠ الخ ٠٠ وما هى ؟ .
- ٤١ - هل توجد عروض خاصة تحكى قصة معينة يرويها الأهالى ؟ .
- ٤٢ - هل توجد عروض شعبية نازحة من مناطق أخرى ٠٠ ما هذه العروض ومن أين آتت ؟ .
- ٤٣ - هل حدث تغيير محل فيها ٠٠٠ ما هو ؟ .
- ٤٤ - هل هناك أعمال لا ينساها الأهالى - ما هى ؟ ولماذا لا ينسوها ؟ .
- ٤٥ - هل يتذكر الأهالى أشهر الفنانين الذين يؤدون العروض الفنية ؟ .
- ٤٦ - ما أشهر أعمال الفنانين الذين يؤدون العروض الفنية ؟ .
- ٤٧ - هل يحتاج اللاعب الى تدريب وتمارين قبل العرض ؟ . وما المدة التى يحتاجها اذا كان يتدرب ؟ .
- ٤٨ - كم عدد العروض التى يمكن أن يؤديها اللاعب فى اليوم الواحد ؟ .
- ٤٩ - ما طرق الأداء التى تؤدى بها حركات دمية القفاز ؟ .
- ٥٠ - كم فرد يشترك فى الأداء . من هم . وما دورهم ؟ .
- ٥١ - هل يوجد لاعبون مشهورون بلدا . معين . من هم ؟ .
- ٥٢ - هل توجد حركات يتبادل أداؤها الثتان أو يتبادلان فقراته وهل هم رجال ؟ أم نساء ؟ ، أم رجل وامرأة ؟ .

- ٥٣ - هل توجد حركات ساخرة هزلية - ما مناسبة اداها - ومن يؤديها وكيف ؟
- ٥٤ - هل يعمل الرجال فقط أم النساء في تحريك دمية القفاز أم الاثنان معا ؟
- ٥٥ - هل يوجد لاعب مشهور - من هو ؟
- ٥٦ - ما المصطلحات التي يستخدمها الأهالي للتعبير عن - الدمية - اللاعب - المجموعة التي تساعد على أداء العمل - كورس - جوقة - الخ ؟
- ٥٧ - اشرح معاني الكلمات ذات الدلالات المحلية ؟
- ٥٨ - هل توجد أسرار في المهنة لا يبوح بها اللاعب ؟ وما السبب ؟
- ٥٩ - ما المعايير التي يستخدمها الأهالي للحكم على العروض بأنها جيدة أو ذات مستوى فنى ؟
- ٦٠ - ما المقاييس التي يحدد على أساسها مستوى العمل من حيث الأداء - الصوت - الملابس ؟
- ٦١ - هل للاعب أو الصانع تلاميذ ؟ كم عددهم ؟ كم من الوقت يعمل التلميذ ؟
- ٦٢ - ما طرق اخراج صوت دمية القفاز ، مع وصف الأدوات التي تساعد على ذلك ؟
- ٦٣ - هل يصاحب العرض آلات موسيقية ؟ ما هذه الآلات ، ومن الذين يقومون بذلك ؟
- ٦٤ - هل يمكن الاستفادة بالأراجوز في تعليم الأطفال ؟
- ٦٥ - هل هو وسيلة جادة للتعليم أم ليس له فائدة ؟
- ٦٦ - هل هو وسيلة جادة للتعبير عن لسان الشعب ؟
- ٦٧ - هل حل مسرح العرائس محل الأراجوز ؟
- ٦٨ - هل يمكن استخدام مسرح العرائس في الحارة المصرية والقرى ؟
- ٦٩ - ما أسباب اختيار الأراجوز الحارة المصرية والريف ؟
- ٧٠ - هل يمكن إعادة حرفة الأراجوز - كيف ؟
- ٧١ - هل يمكن نشر فن الأراجوز بين طلبة المدارس - كيف ؟
- ٧٢ - هل يمكن تطوير فنون الأراجوز وجعله شخصية حية على المسرح ؟
- ٧٣ - هل يمكن تحريك الأراجوز (بدل القفاز) بالخيوط (عروس ماريونيت) ؟
- ٧٤ - هل يمكن جعل العرض يتضمن شخصيات أكثر من شخصية (الأراجوز) ؟
- ٧٥ - هل يمكن جعل العرض يتضمن شخوصا حية في حوار مع الأراجوز ؟
- ٧٦ - ما المقترحات التي تساعد على احياء هذا الفن ؟

المراجع :

- (١) ابراهيم حمادة . خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال . المؤسسة المصرية العامة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي .
- (٢) أحمد المتنبى ، أحمد نجيب . مسرح العرائس . القاهرة . مطابع الأخبار ١٩٨٢ .
- (٣) أحمد رشدي صالح . المسرح الشعبى . مجلة الفنون الشعبية . القاهرة . المجلد ٢٣ - ١٩٨٨ .
- (٤) صفوت كمال . استبيان الفخار . مجلة الفنون الشعبية . القاهرة . المجلد ٢٣ - ١٩٨٨ .
- (٥) صفوت كمال . استبيان الاغاني . مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى . الطبعة الثانية . وزارة الاعلام الكويتية . ١٩٧٣ .
- (٦) مختار السويفى . خيال الظل والعرائس فى العالم . دار الكتاب العربى ١٩٦٧ م .

آلة الطنبورة في قطر

فصل التمهيد

تنتمي هذه الآلة الى فن الطنبورة .. هذا الفن الذي يندرج تحت ما يسمى بقسم الفنون النازحة (١) .. وفن الطنبورة نزع للخليج من افريقيا بحكم التبادل التجارى قديما بين اهالى وتجار الخليج واهالى افريقيا .. خاصة جزيرة زنجبار التى كانت مصدرا لغالبية الفنون النازحة .

(د) عدد الأوتار : عدد أوتار آلة الطنبورة ستة أوتار ، ولم تظهر أية محاولة لزيادة هذه الأوتار كما حدث لآلة السمسسية ، وذلك حفاظا على هذه الآلة من التحريف فى حين أن العدد الأصلى لآلة السمسسية هو خمسة أوتار .

(هـ) المقام الموسيقى : تضبط آلة الطنبورة على السلم الخماسى المعروف فى افريقيا بالاستغناء عن درجتى أو الاستغناء عن الدرجة الثالثة والسادسة عند تصوير المقام على أى درجة أخرى ، مع ملاحظة أن يكون المقام المستخدم هو (دو ماجير) فى اننى استمع الى درجة النصف بيمول فى آلة السمسسية .

(و) صناعة الأوتار : أوتار الطنبورة مصنوعة من أمعاء الحيوانات ، ولذلك فانها تصدر الأصوات الفليطة التى تشبه الكونترباس .. بينما صنعت أوتار السمسسية من مادة قد تكون سلكية .

ماهية الطنبورة ومدى ارتباطها بآلة السمسسية :

تختلف آلة الطنبورة اختلافا كليا عن آلة السمسسية « موضوع المهرجان » وتلتقى معها فى نقطة واحدة وهى الشكل فقط .. ومع ذلك فإن هناك نقاط اختلاف كثيرة نحددتها فيما يلى :
(ا) من حيث الحجم فإن حجم الطنبورة أكبر من حجم السمسسية .

(ب) يستطيع عازف السمسسية مسك الآلة بيد واحدة والعزف عليها ، وعليه فإنه يستطيع السير بها أو الوقوف ان اقتضى الأمر .. بينما لا يستطيع عازف الطنبورة العزف عليها دون أن يكون جالسا نظرا لثقل وزنها .

(جـ) الصوت : تختلف نغمة الصوت فى كل آلة - فتصدر السمسسية الأصوات الحادة بينما تكون الطبقات الفليطة هى ميزة الطنبورة .

(١) كاتب هذا البحث عن (آلة الطنبورة فى قطر) هو الأستاذ/ فيصل ابراهيم النيمى ، رئيس الفرقة القومية القطرية للفنون الشعبية .

(ز) **ريشة العزف** : يعتمد عازف الطنبورة على جزء من قرن الحيوان وغالبا ما يكون السنور للعزف وذلك لامكانية اخراج الصوت ٠٠ بينما يعتمد عازف السمسمية على شيء آخر .

(ح) **مفاتيح الأوتار** : فى الطنبورة تستخدم القطع القماشية التى تلف حول رقبة الآلة متضمنة الأوتار ٠٠ بينما تكون المفاتيح المستخدمة فى السمسمية خشبية أو من العاج .

(ط) **صندوق الصوت** : يتراوح قطر هذا الصندوق فى آلة الطنبورة بين ٣٠ - ٤٠ سم ، ويسمى « منجب » ، ويكون وعاء نحاسيا يغطى بالجلد بعد تجفيفه ٠٠ أما صندوق السمسمية فانه على ما شددنا من الخشب ، وصغير الحجم .

(ي) **طريقة العزف** : يضع العازف أصابعه الخمسة على جميع أوتار آلة الطنبورة ويترك الوتر الذى يريد اظهار صوته ٠٠ وأعتقد أنها نفس طريقة العزف على آلة السمسمية . ومن الأمور الجانبية الأخرى هى اهتمام العازف بآلته فيقوم بتجميلها وإضافة بعض الزخارف عليها وذلك لشد انتباه الحضور .

الآلات المصاحبة للطنبورة :

لكى يتكامل الشكل الفنى للطنبورة فلا بد من وجود بعض الآلات الأخرى التى تبرز هذا الفن ٠٠ وهناك عدد من العناصر التى لا بد من توافرها مثل :

(أ) **المنجور** : قطعة خام أو قماش يصل عرضها الى ٣٠ سم ، تلف حول وسط الراقص مثبت فيها حوافر الماعز تصدر فى حالة ارتطامها ببعضها أصواتا ايقاعية تعمل على تعميق حالة الطرب والانسجام لدى المبنى والفريق الفنى .

(ب) **الطبول** ٠٠ وعددها يتراوح بين أربعة الى ستة طبول ذات شكل موحد ٠٠ وهو عبارة عن وعاء من الصفيح تثبت فى أعلاه قطعة الجلد التى تصدر الأصوات ايقاعية .

الرقص لمصاحب :

يكون هناك راقصان يرتديان المنجور يقفان امام صف الايقاع الجالس على الأرض ويتوسطهم عازف الطنبورة ٠٠ ويكون صفين متقابلين لترديد حركة معينة مع نهاية ترديد كل بيت يتحرك

أحد الصفوف ناحية الصف الآخر ٠٠ وتتوالى العملية بالتناوب بين الصفين حتى يحدث ما يسمى بالكسرة (التى سنتناولها فيما بعد) حيث يتغير شكل الحركة بحيث يلتقى الصفان فى منتصف الميدان لترديد حركة مكانية تختلف عن الحركة الأساسية وهى شبيهة بطرق الأرض بأسلوب متعمد ٠٠ والاعتقاد السائد مع ذلك أن القصد من هذه الحركة هو استدعاء الجان ، حيث أن المجاميع قد قدمت له مراسم الترحاب من خلال الأغنية وحان وقت استدعاؤه .

وأخيرا يتم ترديد الزخرفة ايقاعية بواسطة « الكف » الصفقة الخليجية المعروفة بعد انطلاق أحد الراقصين بتعبير « هو بيل المالى » ٠٠ وهو لفظ يقصد منه شحذ الهمم واستنفارها .

بعد ذلك يعود الصف الى مكانة الأصل لاكمال اللوحة منذ بدايتها حيث يستمر العزف والغناء ثلاث أغاني متواصلة فى فترة تصل من ٢٠ الى ٣٠ دقيقة .

الغناء :

بعد اصدار بعض التقاسيم على الطنبورة ينطلق الايقاع المصاحب ثم يبدأ المبنى بالغناء وترديد البيت الأول ، وبعد الانتهاء ترد عليه المجموعة ثم يرد المبنى بالبيت الثانى ٠٠ وتجيبيه المجموعة بالبيت الأول ، وهكذا حتى نهاية كلمات الأغنية عندها يحدث ما يسمى بالكسرة ٠٠ والكسرة هى ترديد النصف الثانى من البيت الأول « المذهب » باللحن الخاص بهذا الجزء ٠٠ وتسمى هذه الكسرة الأولى ٠٠ تعقبها الكسرة الثانية ٠٠ وهى ترديد النصف الثانى من الكسرة الأولى ٠٠ ثم الكسرة الثالثة وهى ترديد النصف الثانى من الكسرة الثانية ثم يتوقف الغناء لترديد الكف ولإعطاء عازف المنجور فرصة الإبداع . ويرتبط عدد الكسرات بحجم البيت الفنائى الأول « المذهب » فمن الممكن ان تكون هناك أغنيات عدد الكسرات بها واحدة فقط ٠٠ وهناك أيضا بعض أغنيات الطنبورة التى تختتم بما يسمى بالتوشيجة وهو بيت غنائى متعارف عليه لعنينا يؤخذ من نفس كلمات الأغنية .

الألوان الغنائية للطنبورة : -

تبدأ الطنبورة عادة بما يسمى بالتهليلة ، وهى لون ايقاعى يختلف عما سواه وغالبا ما تكون

الأغاني المصاحبة لهذا اللون هي الابتهالات الدينية
 .. ثم فن الطنبورة وهو الفن الرسمي لهذه الآلة ،
 وله شكل إيقاعي مختلف يتميز بالحيوية وله
 أيضا أغنياته الخاصة به ثم هناك ما يسمى « الخيط
 والمنجور » ، والخيط يقصد به هنا الأوتار والمنجور
 هو ما تحدثنا عنه .. وتتم هذه العملية دون
 مصاحبة أى آلة إيقاعية ، والغناء يصدره المغنى .
 ومن الممكن أن يكون معه بعض المردددين ..
 ويستخدم هذا النوع غالبا مع الزار .

إضافة الى أن فنون القادرين قد أدخلت الطنبورة
 فى كثير من أشكالها وذلك لارتباط الفنين بالزار .

أما الأزمنة الإيقاعية المصاحبة للطنبورة فانها
 اختلفت اختلافا كبيرا عن الشكل الإفريقى بعد أن
 تأقلمت مع الروح الخليجية ، خاصة فى السنكبات
 3, 6
 الإيقاعية المعروفة فى ميزان $\frac{3}{4}$ 8 ، وهى الأزمنة
 الإيقاعية المصاحبة للطنبورة .

كلمات الأغاني المصاحبة للطنبورة :

هناك العديد من الأغاني منها العربى ومنها
 ما هو قادم معها .. ونظرا لعشق أهالى الخليج
 لهذه الفنون فقد تم تغيير الكثير من المصطلحات
 الخاصة بهذه الأغاني اضافة الى ابداع وابتكار
 اغاني عربية كاملة وذلك بحكم التفاعل .

فمن الأغاني النازحة :

استغفر الله يا كامي والله

سنجه طويلة سنونة مياه

هى يا كاميدا لله

سوق خدم سوف بلدياه

وبعد الاستفسار عن هذه الكلمات قيل أن
 القصد منها هو التغزل بالفتيات اللاتي يتميزن
 بطول القامة وسن الشباب .. وانهن من أفضل
 فتيات الكون :

سنجه طويلة - طول القامة

سنونة مياه - سن الشباب

خدم - فتيات

بلدياه - بلدى

ومن الأغاني الأخرى :

هى يا مناه لا اله الا الله يا مناه

امر الله جارى يا مناه

لبس الخلاخل يا مناه

« مناه هى فتاة اسمها منى »

كذلك أغنية : غزير الماي يا جويرة

امى وابويه فى السواكن

« الجويرة هى الجارية - السواكن منطقة ما ،

أيضا أغنية

لا اله الا الله محمد يا رسول الله

طرقنا باب مولانا كريما ليس ينسانا

وصدقنا بما جانا ... الخ

أما الأغراض الغنائية : فانها تتمثل فى الغزل
 العفيف .. الابتهاال الى الله بالرجاء . وذلك يوضح
 مدى ارتباط الانسان الخليجي بالله سبحانه وتعالى
 .. وتتناول أيضا التغنى بالوطن ويرمز له
 بالمحبة .. اضافة الى اهتمامها ببعض القصص
 والاساطير .

الملابس المصاحبة : -

يتم استيحاء كافة الملابس من البيئة المحلية مثل
 الفترة والثوب ويتم الاستغناء عن العقال أثناء
 أداء هذا الفن .. وكذلك يجب ان يكون كل
 مشارك حافى القدمين لاعتقاد سائد وهو أن الجن
 يحضر معهم هذه الجلسة الفنية والجن يغضب من
 مرتدي النعل .

وفى حالة سقوط أحد الحضور مصابا بالزار
 أو الجان فانه يغطى بقطعة قماش غالبا ما تكون
 خضراء اللون .. أو بيضاء اللون .

ويتم تكريم كل شخص يدخل الى مكان اقامة
 واحياء هذا الفن بالبخور والجاوى واللبن ، وهى
 مسميات لبعض العطور الشعبية .

تطوير الفنون الشعبية :

ان التطوير لفظا يعنى التغيير الى الأفضل - وبما
 ان الفنون عموما عملية تخضع للذوق فان لفظ
 التطوير هنا غير صالح ، اضافة الى أن أى عبث أو
 خدش بالتراث بحجة التطوير عملية ممقوتة لانها

تجنى هل أحاسيس ومشاعر من أبداع هذا الفن
وابتكره .. لكن يمكن الاستعاضة عن ذلك بالابتكار
والإبداع اعتمادا على مؤصلات تراثية خاصة بكل
فن .

واعطى مثالا على ذلك .. فنون البحر في
الخليج .. هذه الفنون تعبر عن ملاحم بطولية
عاشها أجدادنا لتأمين لقمة العيش اليومية ..
وعاشوا في صراع مرير مع الزمن ، ومع ربان
السفينة « النوخة » ومع البحر .. فأحس هذا
البحار بالظلم والقهر الواقع عليه من هذه الظروف
حيث تستغرق رحلة الفوص طيلة أربعة أشهر

يقضى معظمها تحت البحر في عمق يصل من
٢٠ الى ٢٥ مترا للبحث عن المحار الذي قد يحتمل
وجود اللؤلؤ فيه من عدمه .. فعندما يأتي هذا
الانسان ويعبر بالغناء فانه يعبر عن هذه الفكرة
التي لا يستطيع البوح بها خوفا من بطش
(النوخذ) .. ونأتي هنا ونحن في عصر الرفاهية
لنضيف ونحرف هذا الفن بحجة التطوير .

هذه نبذة عاجلة وموجزة عن فن الطنبورة .
هذا الفن القادم من أدغال أفريقيا .. وأرجو أن
أكون قد اعطيت ولو صورة بسيطة عن هذا الفن .





مكتبة الفنون الشعبية



النوبيون في مصر (ملاحظات عن فن العمارة النوبية)

تأليف: هورست جاريتر
ترجمة: سيد جاد

كلمة عن الكتاب (١) :

منذ بداية إقامة السد العالي ١٩٦٠ ، ومع تنبئه مصر والعالم للتراث الحضاري الذي كان يوشك على الفرق ، سارع كثير من الباحثين الى ارض النوبة للبحث والتسجيل والتوثيق لانقاذ آثار النوبة واعادة توطین النوبيين .

وكما تقول الدكتورة ليلى الحمامصي مدير مركز الأبحاث الاجتماعية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة وقتئذ في تقديمها لهذا الكتاب [النوبيون في مصر] :

« أنه لمن دواعي السخرية والحزن في الوقت نفسه ان انهيار النوبة الذي كان وشيك الحدوث كان الفرصة لكثير منا لتعرف على الحضارة النوبية التي وهبت ابنائها كل هذا الثراء الداخلي الذي جعل في مقدورهم الاحتفاظ بالانسجام الروحي وخلق الجمال من حولهم بأقل موارد مادية » .

في هذا الاطار قامت بعثة من مركز الأبحاث الاجتماعية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة بعملية مسح اثنولوجي شامل لمناطق النوبة الثلاث : الكنوز في الشمال ، والعرب في الوسط ، والفاديجا في الجنوب - وايضا للمقيمين بالمدن الكبرى كالقاهرة والاسكندرية من النوبيين ، وكذلك أهل النوبة الذين سبق ان هاجروا بعد بناء خزان اسوان « وتعلياته المتعاقبة » خاصة اولئك الذين توطنوا في قرية دار السلام شمال اسوان . وقد اشترك في هذه الدراسات الاجتماعية عدد من الاساتذة المصريين والاجانب باشراف عالم الانثروبولوجيا الأمريكي الدكتور روبرت فرنيا (مؤلف هذا الكتاب) وذلك خلال الفترة من (١٩٦٠ الى ١٩٦٥)

(١) من مقال للمترجم / سيد جاد بمجلة « الهلال » ابريل ١٩٨٧ من ص ٩٦ الى ص ١٠٧ عرف فيه بالكتاب عارضا ومحللا لمحتوياته .

ويعد الكتاب وثيقة فريدة لأسلوب حياة النوبيين في موطنهم وصورة حياة متكاملة للحضارة النوبية . ويتميز الكتاب بالوحدة الموضوعية التي ارتكزت على رؤية المؤلف لطبيعة الحضارة النوبية بما تحمله من قيم وأساليب فنية مكنت النوبيين من استخلاص قوت الحياة من بيئة محدودة الموارد الطبيعية ، كما مكنتهم من التعايش السلمى على مر التاريخ والتكيف فى مواجهة التغير مع الاحتفاظ فى الوقت نفسه بأصالتهم وهويتهم .

من هذه النظرة لأهمية النوبيين باعتبارهم انموذجا للتكيف السلمى فى مواجهة التغير - ينطلق المؤلف للبحث فى مقومات هذه الحضارة ويربطها بالماضى والجلور واللغة والبيئة ونظام الحكم بالمعنى الشامل ويركز فى كل منطقة على الظاهرة التي تبلور أسلوب حياة النوبيين فيها من جميع النواحي الاجتماعية والاقتصادية والدينية : كالاحتفال بالزواج عند النوبيين الفاديجا فى الجنوب ، والاحتفال بموالد الأولياء والمشايخ عند النوبيين الكنوز فى شمال النوبة . كما افرد فصلا كاملا لتجربة الهجرة الى المدن الكبرى وحياة النوبيين فيها . وفى نهاية الدراسة يتحلى عن مستقبل النوبيين والحضارة النوبية من وجهة نظره .

يتميز الكتاب أيضا بتزويده بمجموعة كبيرة نادرة من الصور الدالة (١٢ صورة ملونة) و (٨٢ صورة ابيض واسود) التقطها المصور الفوتوغرافى السويسرى جورج جيرستر الذى شارك روبرت فرنيا الإقامة والترحال داخل بلاد النوبة القديمة لمدة أربع سنوات .

واستكمالاً لموضوع الكتاب تضمن أيضا دراسة قيمة عن العمارة النوبية للمهندس المعماري السويسرى هورست جاريتز قام بها على حدة ضمن بعثة المعهد السويسرى للآثار بالقاهرة لتصوير وتسجيل آثار النوبة أعوام ٦٤/٦٣ و ٦٥ حيث تناول المؤلف بالوصف والصور والرسوم التخطيطية طراز العمارة النوبية فى النوبة الجنوبية والشمالية من خلال ثلاثة عشر أنموذجا من المنازل وربط تصميمها باعتباريات أساسية كطبيعة المكان والمناخ وظروف الناس الاقتصادية وتركيبتهم الاجتماعية الخ ... وهو الجزء الذى سنقوم بتقديمه وترجمته للقارىء فى هذا العدد من « الفنون الشعبية » .

تقول الدكتورة ليلى الحمامصي عن البيوت النوبية : « رغم ما لاآثار النوبة من أهمية ، خاصة معبدى أبو سمبل ، إلا أن البيوت النوبية الجميلة على امتداد ضفتى النيل كانت بالنسبة للكثيرين هى الاكتشاف الحقيقى .. كانت هذه البيوت مفاجئة وكشفا .. »

✱ ✱ ✱

خاض فن العمارة النوبية نهضة عظيمة فى النصف الأول من القرن العشرين . كانت المنازل جيلة التصميم ، رجة المساحة ، مريحة ، بنيت بالحجر أو الطين اللبن ، وطلبت وزينت بتفاصيل تم تنفيذا بقوالب الطوب . انارت هذه المنازل اعجاب كثير من المعماريين المصريين والأجانب الذين رحلوا وعملوا فى النوبة قبل أن تصحو بحيرة ناصر كل أثر للقرى النوبية هناك .

كانت أشكال العمارة النوبية نتاجا لعدة عوامل . عندما نتمتع فى فصلاح الرسوم التخطيطية للمنازل وصورها الفوتوغرافية ، ندرك أن هناك اعتبارات أساسية فى التصميم كالتبوغرافية ، والمناخ ، وكذلك ظروف الناس الاقتصادية وتركيبتهم الاجتماعية . فى النوبة الجنوبية ، وطن الفاديجا ، ظلت هناك ارضى كافية فى العشرينيات والثلاثينيات ، عندما شيدت تلك البيوت ، ليقوم الناس بزراعة البلح وجنيه ، كما كانوا يفعلون فى الماضى . كان مازال هناك على ضفاف النيل الأكثر ارتفاعا هضاب واسعة الى الدرجة التي مكنت الفاديجا من بنه واعادة بنه بيوتهم ،

مستغنين نفس تخطيط المنازل المتوارثة الأكثر قدما ، ونفس الاتجاه الشرقى الغربى القديم ، حيث تواجه مقسمة المنزل نهر النيل دائما . كانت المنطقة لازالت فى حالة اقتصادية جيدة . ومازال بعض البنائين والتجارين والاختصاصيين فى حرفة البناء مقيمين فى القرى . ولعل هذه العوامل جميعها تساعدنا فى تفسير ما تتميز به البيوت الجنوبية « طراز ا » من ناحية كبر الحجم والتميز بصفة عامة .

« السقيفة » مكانا أكثر احتمالا للمعيشة والنوم أثناء حرارة الصيف .

وكان المناخ مسئولاً أيضاً عن قلة النوافذ فى المكان الخاص بالأسرة . وقد منعت الفتحات الضيقة بأعلى الجدران على تهوية الغرف دون أن تعرضها لرياح الشتاء الباردة . وإن كان هناك سبب آخر لقلّة النوافذ هو طبعاً الحفاظ على العائلة بعيداً عن نظر الجيران ، مع الاعتقاد بالتأثير السيئ للعين الشريرة ، وربما كانت هناك أسباب تاريخية أيضاً لقلّة النوافذ حيث كانت قبائل الصحراء قد اعتادت على شن غارات على المستوطنات لمهاجمة أهل القرى ونهبهم، وربما كان ذلك الخطر يفسر أيضاً ارتفاع جدران المسكن . هناك أهمية مطلقة للمياه عند النوبيين فى المنازل الجنوبية حيث كانت توضع المياه فى الأزيار تحت السقيفة محمولة فى قواعد خشبية حتى تساقط قطرات المياه وتبرد فى الظل ، أما فى النوبة الشمالية فقد تحولت هذه القواعد الى عيش أو خصاص مياه صغيرة مسقوفة حيث كانت تستقر بها جرار المياه وكانت خصاص المياه مفتوحة اما على الشمال اذا كانت متصلة بالحائط الجنوبي للحوش ، أو مفتوحة على الشمال والجنوب للاستفادة بتيار الهواء الذى يساعد على تبريد المياه . وقد صارت تلك الخصاص أحد العناصر المعمارية المميزة فى معظم البيوت الشمالية (طراز ب) .

بعد بناء خزان أسوان الأول تناقص توريد الخشب عبر شمال النيل ، وربما كان هذا هو السبب فى العودة الى تشييد السقوف المغطاة من قوالب الطوب الطينى ، التى غيرت تماماً المظهر المعماري لكثير من القرى الشمالية . أما فى المناطق الجنوبية ، حيث ظلت امكانية الزراعة ، فقد ظل الخشب متاحاً لاستخدامه فى تشييد سقوف مسطحة .

تناقص الطين أيضاً فى شمال النوبة ، حيث تزايد غمر المياه لضفاف النيل التى كانت قبل

أما منطقة الكنوز الشمالية فقد كانت مياه النيل تغمرها بشكل مطرد منذ أقامة الخزان الأول . ولم يتبق مع حلول عام ١٩٥٠ سوى قطاع أو شريط صخري ضيق ما بين النيل والجبل . وكانت فى الأصل منطقة أكثر اتساعاً وامتداداً ، غنية بالزراعة وأشجار النخيل . وقد اضطر الناس الى نقل بيوتهم الى الخلف بعيداً عن النهر عدة مرات فى ظل ظروف صعبة نوعاً ما . حالت ضفاف النهر الصخرية شديدة الانحدار دون ان يعيد الناس بناء بيوتهم على هضبات مسطحة بنفس الاتجاه القديم شرق - غرب . فقد صارت الامكانية الوحيدة أمامهم اللجوء الى تصميمات جديدة تتلاءم مع منحدرات الضفاف المتوازية مع النهر أى باتجاه شمال - جنوب . وربما يعزى النقص فى وحدة التخطيط وفى المظهر الخارجى للبيوت الشمالية (طراز ب) الى صعوبة الوضع الطبوغرافى . أضف الى ذلك أن كثيرين من أصحاب حرف البناء بالنوبة الشمالية قد اضطرتهم الظروف الى الهجرة الى المدن سعياً وراء الرزق ، مما حرم القرى من أنواع معينة من المهارات والخبرات .

ومن الملاحظ فى تصميم البيوت النوبية سواء الشمالية (طراز ب) أو الجنوبية (طراز ا) أن عامل المناخ قد روعي مراعاة دقيقة . ففي الشتاء يكون الجو بارداً جداً مع هبوب رياح شمالية بصورة مطردة ، ولذلك بنيت الأماكن الأهلة بالحياة بحيث تواجه الجنوب والغرب كي تتلقى أقصى قدر ممكن من أشعة الشمس ومن ناحية أخرى ، بسبب حرارة الصيف التى تأتى من ناحية الجنوب والغرب ، فإن جدران المناطق الأهلة بالحركة كانت مرتفعة بحيث تتيح بقعة ظليلة متصلة بالجدار نفسه . ولأسباب مشابهة كانت « السقيفة » أو الباحة المسقوفة بالحوش تشيد على الجانب الجنوبي الشرقى منه وتفتح على الشمال والغرب حتى تسمح بدخول النسيم الذى يأتى متأخراً مع المساء . وبهذه الطريقة توفر

ذلك أراض خصبة • وصار الطين نادرا الى درجة انهم كانوا يحملونه الى حيث الشواطئ الصخرية، عندما ينحسر مستوى الماء، كى يستخدمونه كسماد فوق الأرض الحجرية، ليشكل مسطحات حدائق صغيرة بالقرب من بيوتهم • ومن ثم أخذت حجارة البيثة تحل تدريجيا محل قوالب الطوب اللبن كمادة رئيسة فى تشييد الجدران وان ظلت رغم ذلك كميات قليلة من الطين تستخدم فى أقامة الجدران، وفى زخرفة النوافذ والأبواب وفى أعمال معمارية أخرى ذات تفاصيل معقدة •

وقد وصف الأسلوب المتميز للنوبيين فى التصوير الجدارى وفى النحت البارز بالطين وصفا تفصيليا فى الأدب المكتوب • لكن ينبغى أن نوضح أن استخدام التصوير الجدارى فى تزيين المنازل فى الجنوب كان نادرا بينما كان استخدام الحفر البارز بالطين، حتى لو كان متواضع الألوان، هو الأكثر شيوعا • ربما كانت الديكورات والتصاوير الجدارية بوجه خاص، أقل أهمية فى فن العمارة بالجنوب بسبب أن الطبيعة هناك ظلت تمثل خلفية جميلة غنية بالألوان - فهناك بساتين أشجار النخيل وبساتين المانجو والليمون، وأشجار الأكاسيا المزدهرة والمحلول الخضراء والرمال الذهبية • أما فى الشمال فلم يبق هناك سوى الصخور والرمال، وبالتالي ازدهرت فجأة فى المنطقة فنون التصوير الجدارى - وتزيين البيوت، والنحت الطينى البارز الملون من أجل تعويض الجمال الطبيعى • وصارت الموتيفات أكثر تنوعا وغنى بالتفاصيل وقد انتصبت البيوت بألوانها الزاهية فوق الصخور الجافة العارية كأنها نوع من التحدى • كما لو أن الناس قد أجابوا على عالم الطبيعة المعادى بخلق عالم آخر أكثر جمالا، عالم من اختراعهم هم ••

نماذج البيوت فى النوبة المصرية •

نستطيع تكوين فكرة عن فن العمارة النوبية الحديثة من خلال الوصف والرسومات التخطيطية لثلاثة عشر منزلا تم مسحها بين عامى ٦٤، ٦٥ بالنوبة المصرية، بالرغم من أن البيثة محدودة المساحة جغرافيا، وان هذه النماذج تتضمن بيوتا شيئت فقط خلال الثلاثين سنة الأخيرة قبل السد العالى •

لاشك أن تصميم الحجرات وطرق البناء، وبعض الديكورات يمكن الرجوع بها الى تقاليد أبعد زمنا • لم تكن ظروف الحياة - قبل البدء فى أقامة الخزان قد تغيرت تغيرا كبيرا لفترة طويلة من الزمن فى هذا الجزء المنعزل من العالم، وربما لم يحدث تعديل كبير للأفكار التى كانت سائدة عن فن العمارة •

كان السقف المقبب هو أحد الأشكال البارزة الموجودة لفن العمارة التقليدى • لو رجعنا الى عصور المصريين الفرعونية، عندما وجد هذا الشكل فى النوبة لأول مرة، نجد تلك السقوف فى العمارة الجنائزية خلال عصور « الرويين » ومجموعة أكس • وانتشرت السقوف المقببة بعد ذلك فى جميع أنحاء النوبة المسيحية، واستخدمت فى الكنائس والبيوت على السواء •

بعد الفتح الاسلامى اختفت فيما يبدو السقوف المقببة من معظم أنحاء البلاد فيما عدا المنطقة من دراو الى وادى العرب - شمال وجنوب الشلال الأول، حيث كانت القبيلة الكنوزية قد استقرت • ومع ذلك لم تكن السقوف المقببة شائعة، كما قد يفترض المرء، فى سنوات انشاء الخزان القديم فى أسوان (١٩٠٢ - ١٩١٢) • لكن فى الوقت الذى اضطر فيه السكان تحت ضغط ارتفاع المياه الى ترك منازلهم وبناء منازل جديدة على مستويات أكثر ارتفاعا، عاد للظهور فجأة هذا النموذج من البناء كان على البنائين، وقد قل توافر الخشب، أن يلجأوا الى الطريقة القديمة فى أقامة السقوف المقببة بقوالب الطوب المصنوعة من طين النيل الذى حرقته الشمس • ويبدو أنهم تلقوا العون من دراو - حوالى ٢٠ ميلا شمالى أسوان - حيث كان قائما نموذج السقف المقبب وطريقة بنائه • كانت قوالب الطوب المعد خصيصا من الطين بمقاس حوالى ٢٥ × ١٥ × ٥ سم مع قش كثير مع الطين لاستخدامه كمونة هى فقط خامات البناء الضرورية •

كانت الجدران المزدوجة للغرفة تنتصب الى الارتفاع الذى تكون فيه بمثابة القاعدة التى تستقر فيها القبة، بينما ينهض أحد طرفى الجدار الى ارتفاع يكفى على الأقل أكبر قليلا من قمة القوس وعندما تكتمل هذه الجدران الثلاثة، يبدأ عمال البناء فى العمل بالطين فى جزء القبة المواجه لنهاية الجدار • بعد ذلك يبذلون فى رص الطوب

المصنوفة حول الحوش منفصلة وموضوعة بترتيب خاص حسب وظائفها . .

كان يوجد فى مواجهة النيل فى غرب المنزل « أو فى مشرقة اذا كان المنزل واقعا على الضفة الغربية » منطقة دخول بردهة استقبال للزوار تتصل بها غرفة للضيوف ، وتعتبر هذه المنطقة أرضا وسيطة ما بين المجالين العام ، والخاص بالمنزل . فقط من هذه المنطقة التى تعتبر نصف عامة كانت النوافذ تنفتح على الشارع . هنا فى هذا المكان يقيم الزوار والضيوف وذلك حفاظا على خصوصية الأسرة ، وأيضا لحمايتها من أى ضرر يحتمل « كالعين الشريرة » خاصة فى الليل . وتوجد على امتداد الجانب الشرقى للمنزل غرف الخزين والطهى والمعيشة ، وكل منها يمكن الدخول إليها واغلاقها منفصلة احداها عن الأخرى . .

وعلى الجانب الجنوبى من المنزل مساحة مسقوفة ، مفتوحة على الحوش ، تسمح بدخول ريح الشمال الباردة السائلة وتستخدم هذه الساحة مع ساحات أخرى مشابهة تفتح على الغرب (شكل ٢١ ، ٤١) كمكان للمعيشة يتميز بالظل للحماية من الشمس ، كما تستخدم هذه السقيفة ، كمكان للنوم أثناء الموسم الحار .

فى الجهة المقابلة ، تشمل عادة كل الجانب الشمالى من البيت (باستثناء الشكل ٣١) تقع مجموعة غرف منفصلة عن الغرف الأخرى ، وتشكل وحدة سكنية مكونة عادة من حوش وغرفة كبيرة مفتوحة تعرف باسم « الديوانى » أو صالة العرس ، وغرفة صغيرة للخزين ومكان للطهى وحمام . وكانت هذه الوحدة السكنية من أكثر عناصر المنزل أهمية . وكانت وحدة عظيمة فى منازل الجنوب ويمكن الدخول إليها أيضا عن طريق باب اضافى لا يرى من جانب المدخل الرئيسى للحوش . وكان يحتفظ بهذه الوحدة السكنية كمقر للمعيشة للعروسين المتزوجين حديثا هما وأطفالهما أو للابن أو الابنة المقبل على الزواج . وكانت الغرفة الصغيرة التى بها وسائل الطهى تستخدم أيضا للتخزين كما تستخدم خلال شهور الشتاء للنوم . ولما كان يوجد حمام واحد لكل بيت ، كان حمام هذه الوحدة السكنية يستخدمه أيضا كل أفراد العائلة .

واحدة بعد الأخرى على الدعائم والحائط الى أن ينغلق القوس المائل لأول مرة بعد خمس أو ست دورات . ومع وقوف البنائين على ألواح مزدوجة عبر الجدران الجانبية ، (والتى يمكن ان يصل كل منها الى حوالى تسعة أقدام) فانهم يستمرون فى وضع قوالب الطوب فى الشكل المقوس حتى تصل قمة القبة الى وسط الغرفة ، دون حاجة الى استخدام سقالة أو مقاييس رسم . كان العمل كله يتم تنسيقا وانضباطه بعين البناء الفرد وخبرته .

هناك طرازان رئيسيان من البيوت شائعان فى النوبة المصرية . أحدهما البيت المكعب الشكل . المبنى بالطوب اللبن بسقف مسطح ويمتد باتجاه شرق - غرب وهو الشكل النمطى للمنطقة الجنوبية (طراز ١) وسنقدم شرحا له من خلال اربعة نماذج (اشكال رقم ٣ ، ٦ ، ٩ ، ١٢) مأخوذة من مستوطنات الفريج (أبو سمبل شرق) وقسطل بالقرب من الحدود السودانية .

أما الطراز الثانى (طراز ب) (أشكال ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٤) فقد وجد فى المستوطنات الشمالية الكنوزية . وأخذت النماذج من قرى دهمت وكلابشة وأبوهور . وكانت سقوف الغرف الرئيسة بها أما مقبأة أو مسطحة ، ويقع المدخل الرئيسى عادة فى الجدار الجنوبى عموديا فى اتجاه النيل .

تعطينا المنازل الواقعة القليلة التى صورناها هنا فكرة فقط عن التنوع العظيم الذى علينا أن نكتشفه فى فن العمارة النوبية ، والذى اشتهر بصفة أولية برواقته فى فن الزخرفة . على أن النماذج تمثل بصورة مبدئية المنزل العادى فى شمال النوبة المصرية وجنوبها . أما عن منازل النوبة الوسطى فهى غير معروفة الا قليلا ، وأن كان يبدو انها لم تختلف كثيرا عن تلك التى فى المناطق الجنوبية أو الشمالية .

النوبة الجنوبية :

كان تخطيط المنزل المكعب الشكل المبنى من الطوب المسطح السقف (١١ ، ٢١ ، ٣١ ، ٤١) يتميز بوجه عام بالهيكل الخارجى المربع الشكل تقريبا كعنصر أساسى ، وبوجود حوش مفتوح السقف مستطيل باعتباره منطقة مركزية للاتصالات . وكانت الغرف ذات الطابق الواحد

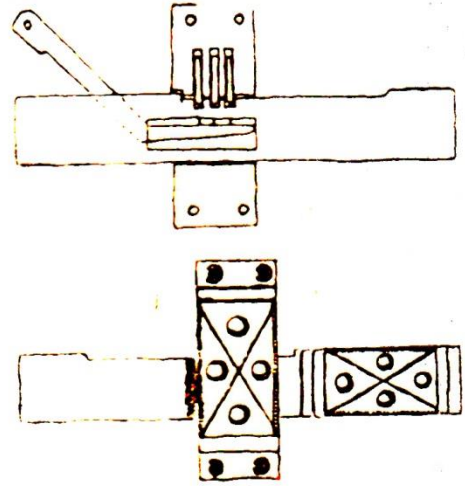
شكل حوائط باستخدام شدة خشبية بارتفاع نصف متر تقريباً مستخدمين في ذلك طريقة الدك لمادة الخليط وينبغي ان تترك هذه المادة الطينية لمدة يومين لتجف قبل ان يتمكنوا من تحريك الألواح ورفعها ليجري ملؤها مرة أخرى .

وبذلك تستغرق إقامة جدران المنزل الى ارتفاع حوالى ٣٥ متر حوالى خمسة عشر يوما وبعد أن تجف الجدران يتم تكتسيتها من الداخل والخارج بمونة من الطين والرمل . وهذه كما سوف نرى هي السطح الأساسى الذى تتم فوقة الزخرفة بالتصوير الزيتى .

وكانت السقوف المسطحة تشيد بعوارض من جذوع النخيل ، توضع عبر قمم الجدران التى اكتمل بناؤها ، ويفصل بين كل عارضة وأخرى حوالى متر . ثم تغطى بسعف النخيل فى الاتجاه المقابل وتوضع أخيراً طبقة من الطين ، كعازل جيد وكوقاية من الأمطار الغزيرة والرياح الشديدة التى تحدث من حين لآخر ويكون السقف المكتمل منخفضاً بعض الشيء عن قمة الجدران حيث ان نهايات العوارض بعد تثبيتها جيداً فى مواضعها بواسطة حجارة ، يتم تغطيتها بجزء آخر من الحائط بارتفاع نصف متر .

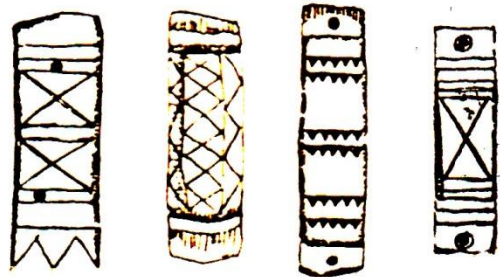
بينما كانت أرضية الحوش والأجزاء الأخرى غير المسقوفة من المنزل متروكة على حالتها الطبيعية بالتربة الرملية والصخرية ، كانت أرضية الغرف المغلقة وأرضية السقيفة من الطين المضروب المغطى برمل ناعم يتم كنسه وتجديده عدة مرات . وكان يكفى كاثاث للبيت حصيرة من خوص مجدول وربما قطعة سجاد وبضع مناضد ، وبعض كراسى وصناديق خشبية وسرير أو سريرين (عنجريب) . وهناك أوعية فخارية كبيرة تستخدم لتخزين الطعام . أما الماء فيحمل من النيل ويحتفظ به ويتم تبريده فى أزيار فخارية موضوعة فى عدة أماكن ظليلة بالمنزل . أما الطهى والخبيز فكان يتم على أطباق مستديرة مسطحة من الحديد أو الفخار لها ثلاثة أرجل

كانت النوافذ الحقيقية الوحيدة كما أشرنا هى تلك الموجودة بغرفة الضيوف وبصالة المدخل ، وهى نوافذ مزودة بساتر خشب ذو نقوب كثيرة وبدون زجاج . ومع ذلك كان يوجد بكل غرفة فتحات مستطيلة بأعلى الجدار عبارة عن فتحات طويلة رأسية الهدف منها فقط التهوية . وكان الضوء يدخل الغرف من خلال الأبواب المفتوحة على الحوش ، وهى أبواب من الخشب مزودة برتاج خشبى يتحرك « سقاطة » (شكل أ) وهو نمط اسلامى قديم . « شكل الأرتجة بمنطقة الفوريح » .

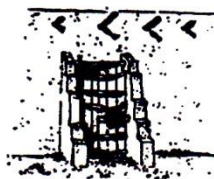


شكل ١ - الأرتجة الخشبية بمنطقة الفوريح .

طالما كانت الأرض المسطحة متاحة ، فإن الرسم التخطيطى الموضح هنا يكون مطابقاً . كانت الزاوية القائمة مسيطرة نتيجة لمنهج خاص فى بناء الجدار . ذلك انهم بدلا من استخدام الطوب الطينى أو حجارة المحاجر أو البينة استخدموا خليطاً أشبه بالأسمنت من حصى ورمل وطين وقش وزوث بهائم كمادة للبناء . يتم اعداد الطين مقدماً قبل استخدامه بيوم أو يومين ويصب فى



وبجدرانها البسيطة التي ترتفع حوالى أربع أمتار يعطينا الانطباع بأنه حصن صغير (شكل ٤) .
عندما يتقدم المرء فى ردهة المدخل ، يجد أمامه حوش واسع (شكل ٥) وفى مواجهة المدخل



شكل ٥ - منظر المدخل .

توجد غرفتان للتخزين ومطبخ . وهناك ناحية الجنوب غرفة معيشة ونوم يسهل الوصول إليها من السقيفة الممتدة بزوايا قائمة الى الغرب يليها حظيرة . وفى جنوب ردهة المدخل غرفة معيشة ونوم أخرى مزودة بإمكانات الطهى ويمكن الدخول إليها عن طريق الحوش .

كان أسلوب الانشاء ومواد البناء يشبه ما شرحناه من قبل . لم يكن هذا المنزل مطليا ولا مزخرفا بالتصوير الجدارى الذى كان شائعا فى النوبة الشمالية . وكانت الديكورات القليلة مصنوعة من الطين (شكل ١٣) وعند الجدار الخلفى من « الديوانى » يوجد نحت بارز بالطين ملون بالأبيض والبنى كان بالفعل قطعة من العمارة النمطية مستخدمين فيها رسوم الهلال والطيور والأسود الحاملة للسيوف كموتيفات . وكانت قمم الجدران الشمالية والجنوبية من الحوش الأصغر متوجة بأقماع من الطين الذى جففته الشمس (شكل ١٠) وهناك شريط من الطين استخدم بهدف الزينة كأطار للعقد (الأرض) الذى فوق العتبة العلوية لباب المطبخ وغرفة الحزين والعقد (الأرض) كان يوفر مكانا لثلاثة أطباق صينية تثبت فيه للزينة . . وثبت أحد الأطباق فى منتصف العتبة فوق البوابة المؤدية للحوش الصغير .

وهناك شريطان مستطيلان أشبه بعمودين على جانبي المدخل الرئيسى (شكل ٨ ، ١١) كما أن هناك دعائم فى الأركان باتجاه الشمال والجنوب لدعم وإبراز الواجهة بأكملها .

وكانت المنازل الثلاثة التالية (شكل ٢١ ، ٣١ ، ٤١) تقع فى منطقة الفريج (أبو سمبل

أو قاعدة منخفضة من الطين المخروق (١)



شكل ٢ - الدوكة .

(شكل ٢) ولم تكن هذه الأدوات توجد فقط فى المطبخ وإنما كانت توجد أيضا فى أى مكان مناسب بالغرف الأخرى . ويدل وجود عتبة لهاكن للطهى على أن هناك عدة عائلات فى اطار البيت الكبير للعشيرة (١ - ١) نموذجنا الأول للبيت (شكل ٣)

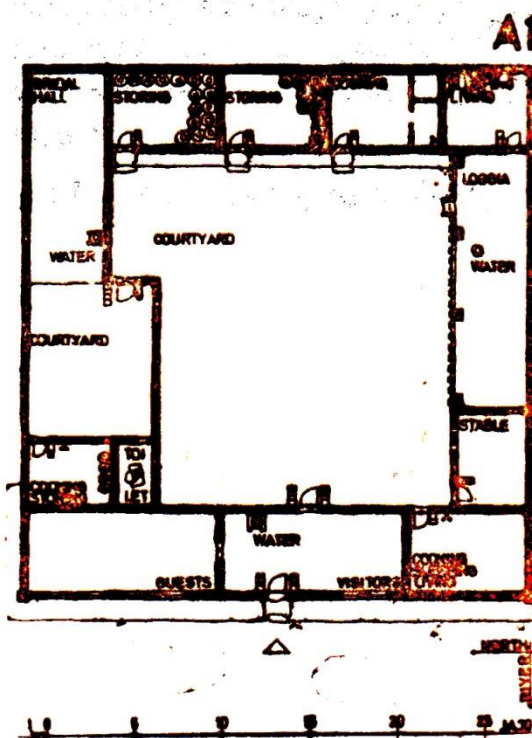


Fig. 3. House A1, Qustal (Scale 1:200)

شكل ٣ - منزل طراز (١) .



شكل ٤ - منظر عام للمنزل .

كان موقعه الطرف الشمالى لقرية قسطل ، بنى على مستوى الأرض تقريبا . والمنزل بمجموعته السكنية التى تتخذ شكل مربع تقريبا

(١) تعرف عند أهل النوبة باسم « الدوكة » أو « الدويى » - المترجم .

الطوب اللبن (شكل ٧) ونجد البوابة الرئيسية
يعملوها بالمثل تشكيل من الطوب اللبن . بينما
يوجد ما يشبه العمود على كل من الجانبين يمتدان
أمتدادا بسيطا الى أعلى الجدار (شكل ٨) ويشكل

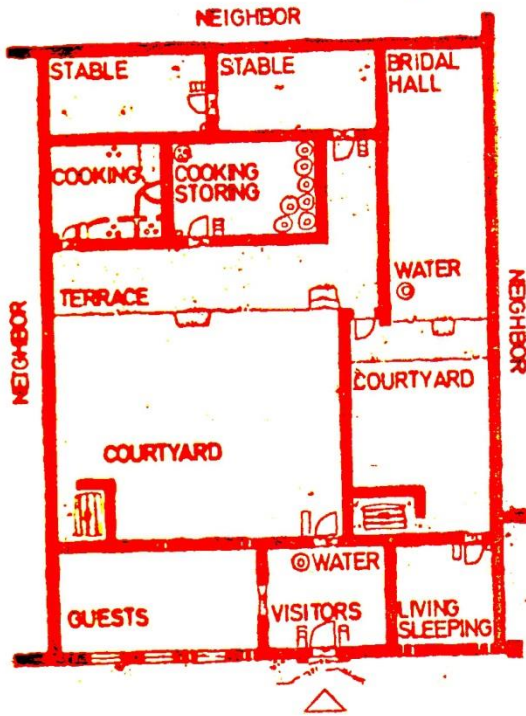


شكل ٨ -

الجانب الداخلي عقدا (أرض) جانبيا يرتفع حتى
العتبة العليا للمدخل حيث يوضع ثلاثة أطباق
للزينة عند المنتصف وهناك دعائم لتدعيم أركان
المنزل .

(١ - ٣) - بالرغم من ان النموذج ٣

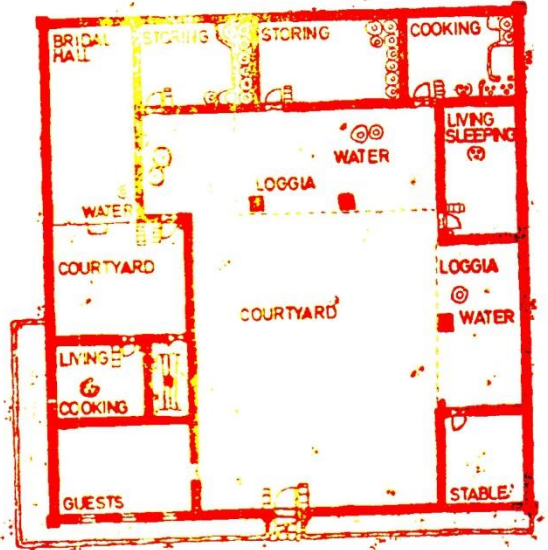
A3



شكل ٩ - طراز (٣)

(شرق) . وبالرغم من أن رسومها التخطيطية تبدو
شبيهة بتلك التي وصفناها توا ، إلا أننا سوف
نعرض لها على حدة بسبب بعض الفروق في
التفاصيل وفي الموضع .

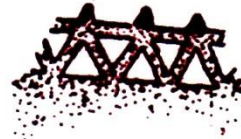
A2



شكل ٦ - منظر طراز (٢) .

٢ - ٢ المنزل ٢١ (شكل ٦) يذكرونا بالنموذج
الأول . أننا نفتقد هنا ردهة المدخل وغرفة
الضيوف ، ولكن يبدو أن الأخيرة تستخدم
لأغراض أخرى ، إذ نجد النوافذ التي تفتح على
الشارع قد سدت لتصير مجرد عوارض أفقيه .
ومن جهة أخرى نجد بملدخل المنزل سقيفتين
فاخرتين ذات هواء طلق .

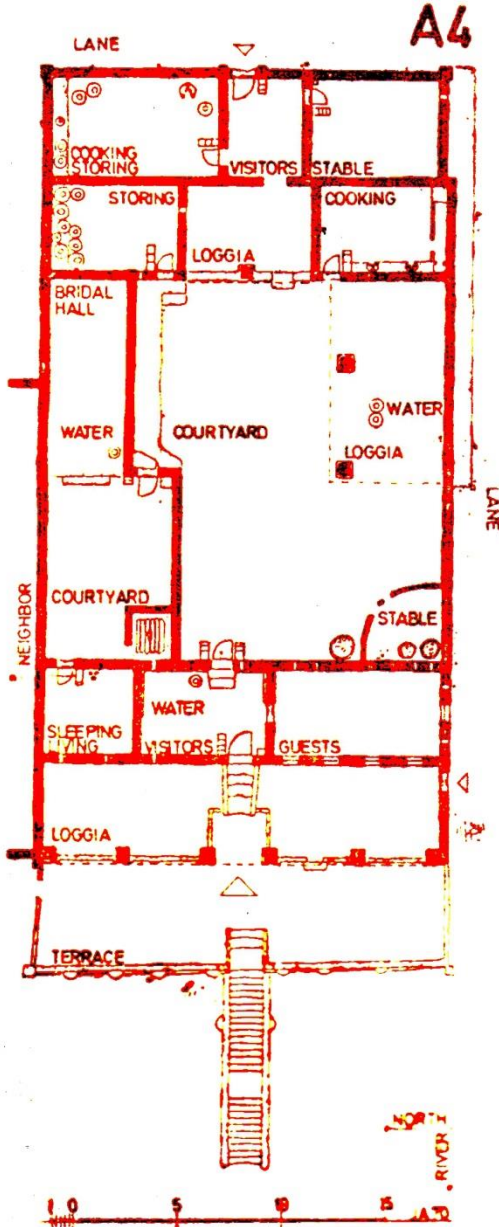
يشبه أسلوب البناء والمواد المستخدمة فيه
ما وصفناه من قبل ، لكن هناك اختلافا بسيطا
ملحوظا ، وهو أن قوالب الطوب المحروق من
الشمس تم رصها في شكل شبكة (شكل ٧)



شكل ٧ -

مكونة الطرف العلوي من جدار الحوش الصغير .
وتوجت العتبة العليا من الداخل بثلاثة أبراج من

ويعتبر المدخل المواجه للنهر مدخلا رئيسيا .
وهناك باب آخر على الحارة الجانبية يعتبر مدخلا
ثانويا . هنا نجد مرة أخرى أن ردهة المدخل
تستخدم كارض وسيطة بين المناطق العامة



شكل ١٢ - منزل طريف (٤)

والمناطق الخاصة من المنزل . فإذا دخلت المبنى
من الخلف تجد مكانا مسقوفا دافئا مريحا ، يقضى
الى الحوش الرئيسي وهو حوش تحكمه سقيفة
داخلية باتجاه شرق غرب .

(شكل ٩) كان يقع ملاصقا لثلاث بيوت مجاورة
كان لها نفس التخطيط الاساسي فيما عدا أن
المنزل (النموذج) أكثر عمقا ولا توجد به ساحة
ظليلة ذات هواء طلق . أما الانشاءات ومواد
البناء وكذلك المنشآت الداخلية فمماثلة لتلك
الموجودة في النماذج ١١ ، ٢١ . هناك مظهر
اختلاف آخر هو وجود دورة مياه ثانية في أقصى
شمال الحوش الرئيسي .

كانت جميع جدران المنزل مطلية باللون زاعية،
وذلك باستثناء الجدار الغربي للحوش . وكانت
الاقماع الطينية تزين الجزء الأعلى من الجدار
الشمالي للحوش الصغير وجدران حمامه غير
المسقوف بنفس طريقة تزيين نموذج ١١ (أنظر
شكل ١٠) وهناك مقاطع أشبه بالأعمدة على



شكل ١٠ - دورة مياه بحوش العروسين .

جانبى المدخل ترتفع لتصنع اطارا يحيط بقوالب
طوب فوق العتبة العليا متخللة شكل شبه العين
(أنظر شكل ١١) .



شكل ١١ -

٤١ - كي نختم الوصف الخاص بنمط المنزل
الجنوبي هناك نموذج يوضحه (شكل ١٢) كان
يقع على منحدر الضفة الشرقية للنهر في نهاية
صف من المنازل الأخرى .

هناك سقيفة كبيرة وشرفة مفتوحة تنتهى
بسلام في مواجهة النيل مما جعل من هذا المنزل
أكثر المنازل جذبا للأنظار في هذه المجموعة .

وقد تم تشييد الجدران والأعمدة والأسقف على النحو الذى أوضحناه توا . كانت الأعمدة وكذلك الجدران الداخلية للحوش بملاطها الخشن قد طليت باللون الأصفر الفاتح بينما طليت جميع الجدران الأخرى باللون الأبيض .

كان المنزل باستثناء الجدران المطلية قليل الزخرفة . وكانت الأقماع الطينية تزين الجدار الجنوبي من حوش الديوانى (شكل ١٠) وهناك طبق واحد على العتبة العلوية للمدخل كما نجد عقودا (أرشاة) جانبية من الطين الناعم على الجدران أعلى النوافذ بغرفة الضيوف يزينها طبق واحد عند المنتصف . وكانت جميع الأبواب ، فيما عدا البوابة الرئيسية ، مزخرفة زخرفة مشابهة (شكل ١٣) أما البوابة الرئيسية فقد



شكل ١٣ - زخرفة فوق الأبواب والنوافذ .

تم إبرازها بمستطيل فوق العتبة العلوية ذى قطرين مشكلين بطريقة مماثلة . كما كان هناك أفريز بسيط على شكل زجراج يزين الواجهه الغربية . . .

النوبة الشمالية :

من أسوان الى « مضيق » فى أقصى الجزء الشمالى من النوبة ، حيث كانت القبيلة الكنوزية قد استقرت ، كان الطراز الشائع من المنازل يختلف بعض الشيء عما كان فى النوبة الجنوبية . ولعل السقف هو أوضح هذه الاختلافات . كان مقببا فى بعض الحالات كما كان مسطحا فى حالات أخرى ، حتى اذا كانت خطط المنازل متماثلة تقريبا (ب ١٥ ، ب ٥ ، ب ٦ - ب ٧) . والنماذج التالية لمنازل كانت تقع ما بين أسوان وأبنى هور ، وهى منطقة جنوب الشلال تغطى

تقريبا نصف منطقة الكنوز . ليس هناك اختلاف كبير فى الرسوم التخطيطية للمنازل . وتتوقف الأبعاد وعدد الغرف أما على الاحتياجات أو على ثروة المالك أو على وضع القرية أو الموقع الطبوغرافى . كان يبدو كما لو أن كثيرا من البيوت يتسلق ضفاف النهر الصخرية (ب ٦ ، ب ٧) ولكن بقدر ما تسمح الأرض من مساحة يظل الشكل مستطيلا .

كانت المنازل التى يسهل الوصول إليها عادة عبر حارات القرية المتعاملة مع النهر تتميز بمرونة الوضع متحلقة أو متصلة ، مع اتخاذها نفس الاتجاه شمال - جنوب .

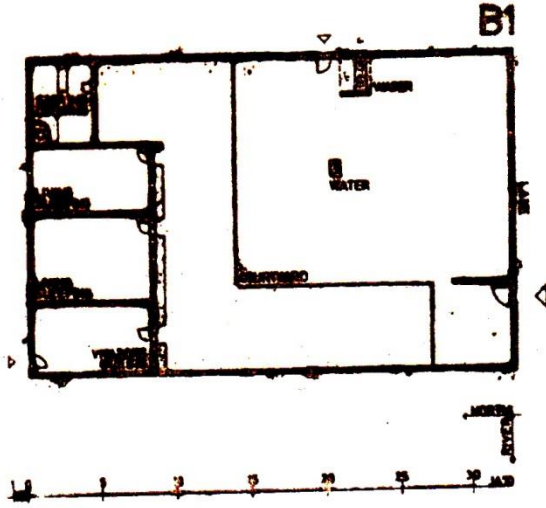
وكانت الغرف الصغيرة الخاصة بالمعيشة من المبنى تفتح أبوابها على الجنوب غالبا لتجنب الرياح الشمالية الباردة التى تهب باستمرار خلال شهور الشتاء .

كان بناء المنزل يبدأ بغرفتين صغيرتين أساسيتين أحدهما للمعيشة والنوم والأخرى للطهى والخزين . وكان يمكن أن يضاف فيما بعد غرف أخرى بنفس العرض والعمق (ب ١ ، ب ٤) . أما الحظائر التى تبنى عادة موازية لصف الحجرات فكانت مستقلة سواء من ناحية الانشاء أو الزخرفة . ولم تكن دورات المياه عامة كما هو فى دورات المياه الموجودة بقرى القاديجا .

كان الحوش المحاط بالجدران متسعا بقدر امتداد صف الغرف نحو الجنوب ، حيث كان يقع عادة المدخل الرئيسى (ب ١٥ ، ب ٥ ، ب ٦ ، ب ٧) وهذا الاختلاف جدير بالملاحظة ، حيث أنهم هناك ، عكس المنطقة الجنوبية ، لم يتحمسوا لبناء غرف للضيوف ، وظل على الأغراب أن يتعدوا عن حياة العائلة بقدر الامكان . لكنهم مع ذلك كانوا يبنون المصاطب بالقرب من بوابة المدخل (ب ٣ ، ب ٦) وربما كانت اقامتهم لردهة المدخل وعلى جانبها المصاطب بدلا عن غرفة الضيوف (ب ٢) ويوجد فى بعض الأحيان جدار صغير يسد نصف ردهة المدخل ، وبذلك يحجب

تشبيد الأسقف المسطحة بنفس أسلوب ذلك التربة
المستخدم في النوبة الجنوبية .

منظر الحوش عن المدخل الرئيسي (ب ٧
وشكل ١٤) .



شكل ١٥ - منزل طراز ب (١)

ب ١ : منزل ١ (شكل ١٥) وهو من قرية
دهمت (شرق النيل) ويلاحظ أن له ثلاثة
مداخل : باب رئيسي في الركن الجنوبي الغربي
من الحوش ، وباب آخر في الجدار الشرقي ،
وباب ثالث صغير في الركن الشمالي الغربي من
المنزل يفضي الى ما يمكن ان يكون غرفة الضيوف .
ويلاحظ أن أرضية جانب الحوش الموصل من
بوابة المدخل على امتداد الجدار الغربي الى الغرف
الأمامية ، قد غطى بطبقة ملاط من الطين الناعم ،
أما باقى أرضية الحوش فقد تركت على حالتها
الطبيعية .

وكان المطبخ منقسما الى قسمين أحدهما للطهي
والآخر للتخزين تفصل بينهما عتبة ودرازين
أشبه بدولاب . ويحتمل أن تكون الحجرتان
اللتان بجوار المطبخ مخصصتين للمعيشة والنوم،
بينما الحجر التي في الركن الشمالي الغربي
تقوم مقام غرفة الضيوف .

بامتثناء المطبخ ، كانت الغرف تشكل عنصرا
واحدا من فن العمارة والديكور (شكل ١٦)



وكانت الجدران الداخلية للغرف وجدران الحوش
والمجموعة السكنية بأكملها من الخارج مطلية



شكل ١٤ - ردهة المدخل .

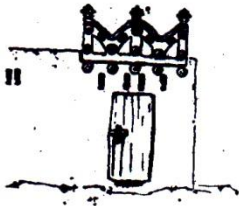
بالأضافة الى ردهة المدخل توجد في الغالب
ردهة أخرى تقع في الجزء الجنوبي من الحوش
وتفتح في اتجاه الشمال وتستفيد منها العائلة
باعتبارها مكانا محجوبا عن الشمس ، طلق الهواء
في شهور الصيف (ب ٣ ، ب ٤ ، ب ٥ - ب ١٥ -
ب ٦ - ب ٧) . ويوجد في هذه المنطقة أيضا
حظائر وخصاص ماء صغيرة . وخص الماء عبارة
عن مبنى بسيط مسقوف عادة مفتوح من جانبيه
(ب ١ - ب ٢ ، ب ٣) أو مفتوح من جانب واحد على
الأقل (ب ٢ - ب ٤ ، ب ٥ - ب ٧) ويقع الخص في
الحوش للاستفادة من الرياح السائدة في تبريد
المياه المخزونة في الفخار أو في الأزيار .

وقد نتج عن اختلاف وظائف الحوش الجنوبي
وجود عناصر معمارية مغايرة لغرف المعيشة
والطهي الصغيرة في الشمال . ومع ذلك يضم
جدار الحوش جميع الانشاءات المختلفة ويضفي
على المنزل مظهرا خارجيا موحدا .

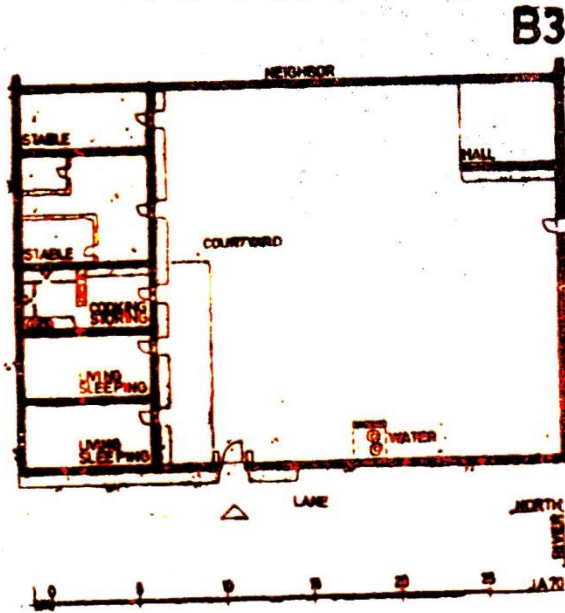
نعرض الآن للمنازل التي تمت معاينتها مع
تصنيفها في مجموعات لوجود أوجه شبه بينها .
هناك ثلاثة نماذج (ب ١ ، ب ٢ ، ب ٣) كل منها
ماخوذة من مستوطنة مختلفة ومقامة على هضبة
فوق الضفة الشرقية للنيل . ولا شك أن حجم
الهضبة كان السبب في الاتساع الكبير لهذه
المنازل . وبالرغم من أن هذه المستوطنات بعيدة
عن بعضها البعض بعدة كيلو مترات . إلا أن
تخطيط المنازل الثلاثة يكاد يكون متماثلا . فكل
منها له أكثر من مدخل ، لكن المدخل المزخرف
هو البوابة الرئيسية .

وقد بنيت المنازل الثلاثة بحجارة من البيئة
وكان ملاطها من الطين الناعم . أما الزينة التي
تعلو المدخل الرئيسي والكورنيش الذي يعلو
الغرف فهما فقط من قوالب الطوب اللبن . وتم

كان أكثر الجدران زخرفة جدار حوش مقار المعيشة . فقد طلي باللون الأبيض والزيتوني ، وهو قريب الشبه من جدار المنزل ب ١ . وهناك بعض موتيفات الزينة تشبه تلك التي ذكرناها توا ، لكنها ملونة على هذا الجدار باللونين الأبيض والأزرق فقط . وهناك شريط مخطط أبيض - أزرق - أبيض ، وكذا تشكيل كورنيش من قوالب الطوب الطيني عند نهاية الجدار . وكان الباب الرئيسي مزينا بأطباق ومتوجا من الخارج ينسق على شكل أنصاف عقود (آرشات) حادة (شكل ١٨) .



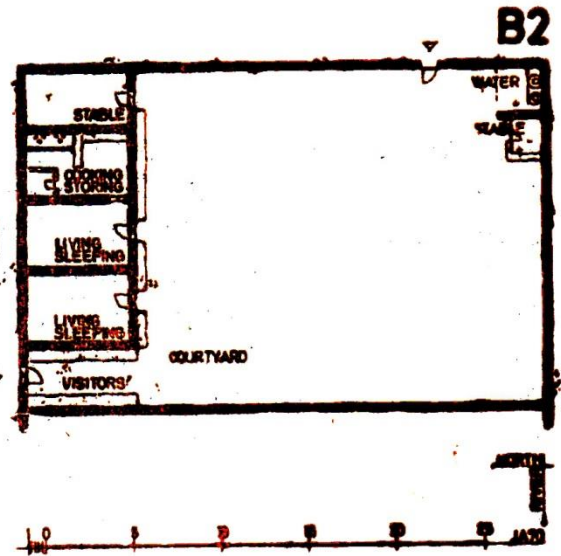
شكل ١٨ - مدخل رئيس لمنزل طراب ب (٢) .



شكل ١٩ - منزل ب (٣) .

ب ٣ : النموذج الثالث (شكل ١٩) لا يختلف كثيرا سواء في التخطيط أو الديكور عن المنزلين الأولين السابق وصفهما . كان الحوش ينقصه منطقة استقبال خاصة والدخول اليه من المدخل الرئيسي الموجود في الجدار الغربي ، الذي يحيط بالمسكن . وربما كانت المصاطب المبنية من الطوب اللبن على جانبي بوابة المدخل تعتبر بديلا عن منطقة الاستقبال . وكان المدخل الثاني

باللون الأبيض - وهناك تشكيل كورنيش أبيض اللون ينتهي عنده الجدار الزيتوني الداكن الذي يواجه الحوش . وكان كل باب تزينه مجموعة من ثلاثة أطباق فوق العتبة العليا داخل اطار أبيض اللون من الخشب على امتداد الحائط . وكانت المصطبة والمنطقة المغطاة بملاط الطين الناعم أمام كل غرفة مطلية بلون مخالف . وهناك ازار خشبي بني اللون يفصل مسطح الجدران الأبيض عن التربة . الى جانب ذلك كانت المنطقة التي تلمع باللون الأبيض ممتلئة بنجوم وأعلام وشجر نخيل وحمام وسمك وزهور ثرية كلها بالألوان .



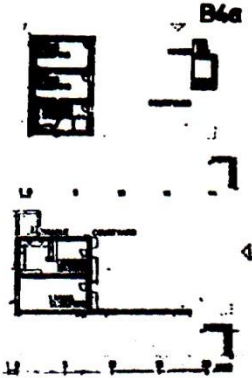
شكل ١٧ - منزل طراب ب (٢)

ب ٢ : منزل من تافا (بالضفة الشرقية) (شكل ١٧) وهو أصغر قليلا في الحجم من منزل دهميت . وكان الدخول اليه من خلال ردهة قصد بها أن تكون منطقة الزائرين حيث تحتوى على مصاطب بامتداد الجدران . وإذا دخل المرء من البوابة الثانوية في الركن الجنوبي الشرقي من الحوش ، فإنه يمر بخص مياه وبحظيرة صغيرة . وتتكون مقار المعيشة من غرفتين (معيشة - نوم) ومطبخ مزود بمكان في الحائط للتخزين (طاقة) وينتهي هذا الصف من الغرف ناحية الشرق بحظيرة . وكان غريبا بالنسبة لهذا النمط من المنازل عدم وجود اتصال مباشر بين الحوش وبين المطبخ الذي لا يمكن الدخول اليه الا عن طريق الغرفة المجاورة .

يفضى الى الحوش ، الذى توجد فى الركن الجنوبى الشرقى منه ردهة مسطحة السقف مفتوحة .

تطور الطراز ب :

هناك تخطيطان يوضحان كيفية تطور منزل من الطراز الكنوزى . والنموذجان أحدهما مسطح السقف والآخر مقبب السقف يوضحان كلاهما المرحلة الأولى لعملية البناء .



ب ٤ : تألفت إحدى الوحدات السكنية فى تافا (شرق النيل) من الغرفتين الأساسيتين للمعيشة والنوم وغرفة للطهي والخزين . ولما كان الجدار الخارجى للمطبخ المواجه للشرق ليس أملسا ، وكانت الحظيرة المضافة أقرب الى حالتها الأولية الخشنة حيث بنيت من حصى طبيعى ، فإن المرء يفترض أن يكون هناك امتداد للمنزل فى هذا الاتجاه وهناك أحد الترخوم ممتد الى الغرب كان قد أنشئ فى جدار الحوش الغربى الذى غطى لتوه بالملاط الناعم . أما الموقع بالركن الجنوبى الغربى من المنزل فلم يكن بعد واضحا .



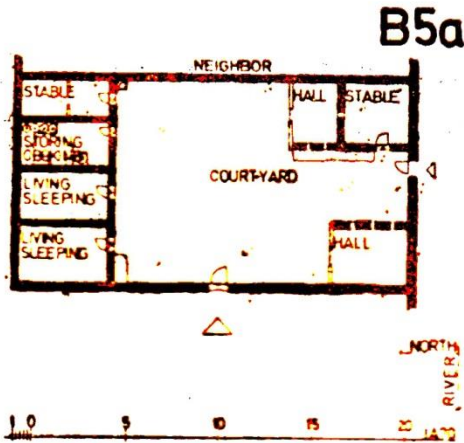
شكل ١٦ - أبواب غرف متصلة تواجه الحوش .



شكل ٢٢ - زخرفة مثلثات من الطوب اللين .

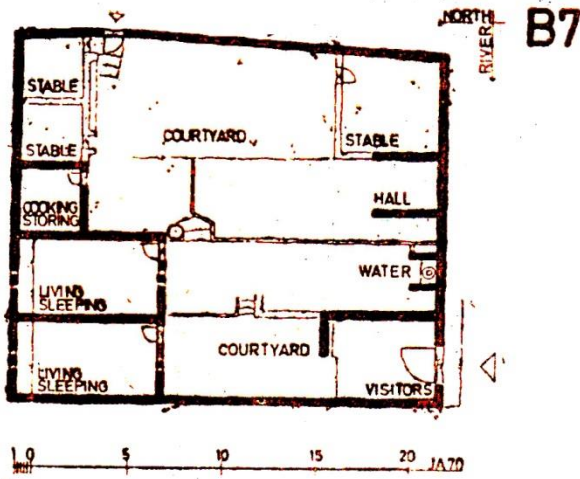
ب ٤ ب : ينبغى النظر الى الغرفتين المقيمتين السقف والى المطبخ المسطح . السقف السابق عرضهما فى نموذج بدهميت (شرق النيل) باعتبارهما عملا انشائيا منتهيا بصورة جزئية ، اذ يمكن ان نتخيل مزيدا من الامتداد الى الغرب مثلا بأضافة حظيرة الى منطقة المطبخ . ويبدو أن الترخوم الشرقية والجنوبية كان قد تم تحديدها بالردهة وبخص المياه قبل ذلك مباشرة .

وربما كان موقع المداخل الرئيسية لكلا المنزلين الكاملين بصفة غير نهائية اما فى الحائط الشرقى أو فى الحائط الغربى من الحوش .

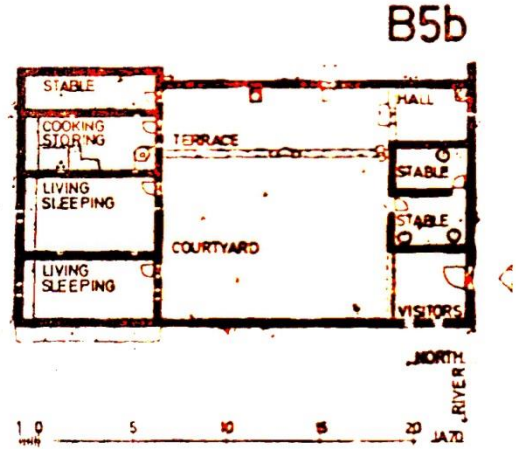


شكل ٢١ - منزل طراز ب (٥) .

ب ١٥ ، ب ٥ ب : كان هذان المنزلان يقعان فى قرينتين قريبة احدهما من الأخرى هما كلا بشة (شرق النيل) (ب ١٥ وشكل ٢٢ ب ج) وأبو هور (ب ٥ وشكل ٢٢) ويشتركان فى سمات تفصيلية معينة ، مثل الجدار الزيتونى اللون فى الغرف المواجهة للحوش ، ومثل الجدار المنتهى بكورنيش من الطوب الطينى (شكل ٢٣) ، وعنصر زينة عبارة عن تشكيل من الفتحات الرأسية المعتادة ، التى بدت كأنها نفذت من الجدار



بهدف التهوية (شكل ٢٢ أ و ب) . ولكن هذه الشبكة من الطوب الطيني التي تشكل مستطيلا كانت في الحقيقة قوالب طوب مصممة الجانب . وقد عاد نفس التشكيل الى الظهور مرة أخرى على الجدار الغربي فوق المدخل الرئيسي للمنزل به ١ (شكل ٢٢ - ب) .

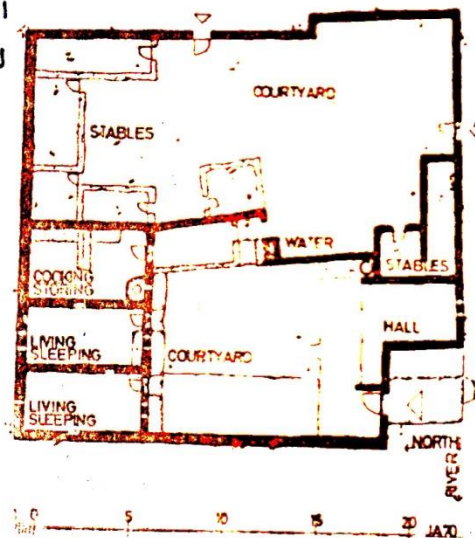


ب ٦ ، ب ٧ : أما النموذجان الآخرين (شكل ٢٤) وهما من دهيت (بالضفة الشرقية) فلم يكونا مختلفين كثيرا عن النماذج التي تحدثنا عنها منذ قليل ، سوى في نسفهما غير المنتظم وهو ما فرضته طبوغرافية ضفة النهر التي تم البناء عليها . فنجده الدرج والدرازين في تواز مع المنحدر وأن الدهاليز والحظائر وخصاص الماء ذات أحجام مختلفة ، وخاصة في الجزء الجنوبي من الحوش (شكل ٢٥) . ورغم أن الاختلافات في المستوى خلق شعورا بعدم الانسجام في الغرف الثانوية ، إلا أن وحدات المعيشة الرئيسية لم تكن تتأثر بذلك .

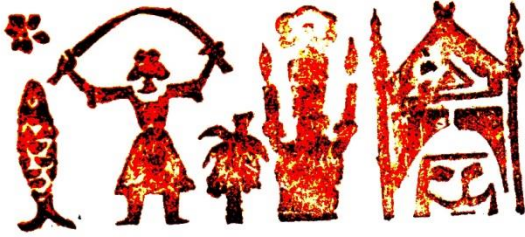
والغريب ان غرف المنزل ب ٥ كانت اصغر جدا من الغرف الأخرى الموصوفة هنا ، ولكن من الواضح أن ذلك لم يكن يرجع الى قيود انشاءات الغرف المقبية السطح .



شكل ٢٥ - بوابة منزل طراز ب (٧) .



شكل ٢٤ - منزل طراز ب (٦) .



جولة الفنون الشعبية



المهرجان الدولي الأول للموسيقى الشعبية

(فنون السمسمة)
نشأت نجيب حنا

شهدت مدينة بور سعيد في الفترة من ١٢/١٢/١٩٩١ م الى ١٨/١٢/١٩٩١ م
مهرجان للموسيقى الشعبية الدولي « فنون السمسمة » تحت رعاية السيد / محمد
سلمى خضير محافظ بورسعيد ، والسيد / حسين مهران رئيس الهيئة العامة لقصور
الثقافة ، وتحت رئاسة الأستاذة الدكتورة / رتيبة الحفنى والأستاذ / سيد أبو زيد
أمين عام المهرجان والدكتور / صلاح الراوى مقرر الندوة العلمية .

وفشاركت في المهرجان ٧ فرق مصرية: الاسماعيلية - السويس - بورسعيد -
جنوب سيناء - البحر الأحمر - قنا - أسوان ، وفرقتان عريبتان : قطر واليمن .
وقد تمت الفرق المشاركة في المهرجان عروضها على مسارح : قصر ثقافة بورسعيد
- بيت الثقافة الإيطالي ، ومركز شباب بور فؤاد .

وتضمن المهرجان اقامة الندوات العلمية بقاعة الجوهرة بقرية النورس في الفترة
الصباحية ١٠ هذا بجانب عرض للفن الشعبي للفرق المشاركة في المهرجان في
الفترة المسائية .

وقد شارك في الجلسة الأولى بتاريخ ١٤/١٢/٩١
الأستاذ / صفوت كمال بتناوله لموضوع
« السمسمة في مصر بين الواقع والتاريخ » حيث
تحدث فيه عن جذور الآلة في مصر القديمة، ومناطق
تواجدها الحالي بمسمايتها المختلفة في جنوب مصر

وقد ناقشت الندوات العلمية عددا من الأبحاث
التي تناولت آلة السمسمة وفنونها وتاريخها .
وقد وصل عدد الأبحاث المقدمة الى أربعة عشر بحثا
ما بين دراسة ، الى بحث الى تقرير ميداني
أو مرجعي .

طريقها المحلى فى بيوتنا واذاعتنا وفى مدارس التعليم العام ومعاهد التخصص الموسيقى ، وفى الخارج تكون بمثابة سفير لحضارتنا التى تصل الماضى بيومنا الحاضر .

أما الأستاذ / أحمد محمد عمر رئيس قسم الشئون الهندسية بمديرية الثقافة ببور سعيد فقد أشار فى بحثه الذى قدمه بعنوان « جلور آلة السمسمة » الى أن مدن القناة لا زالت تحتفظ بالآلة المصرية القديمة (الكنارة) .

كما قدمت الباحثة سامية عبده خليل بمركز دراسات الفنون الشعبية تحليلا موسيقيا لأغنية : الأسمايلية شباب أحرار .. الأسمايلية شباب ثوار .

أما الباحثة جمالات محمد على غويبة بمركز دراسات الفنون الشعبية فقد طرحت فى بحثها عن آلة السمسمة : أن ظهور الآلة الحقيقى فى بورسعيد كان منذ عام ١٩٥٦ أيام العدوان الثلاثى ، وعرفت بشدة فى تلك الفترة لسرعة حركتها وخفة لحنها وسرعة توصيل المعنى المراد توصيله .

كما عرض الأستاذ / حسن أحمد حسن زود بفرع ثقافة بور سعيد بحثه عن أدوار السمسمة وكفاح بورسعيد النضالى ، واستعرض خلاله نماذج تطبيقية للأغاني الوطنية المرتبطة بحرب ٥٦ وحرب الاستنزاف والهجرة عام ١٩٦٧ ثم نصر أكتوبر ١٩٧٣ .

كما القى الأستاذ / على الدين فديم مدير عام الفرع الثقافى بالسويس بحثا بعنوان « نبذة عن تاريخ آلة السمسمة » ، ثم اقترح توحيد الزى بين فرق الفنون الشعبية بمنطقة القناة .

والقت الأستاذة / يسرية مصطفى محمد مدير وحدة الموسيقى بمركز دراسات الفنون الشعبية دراسة عن آلة السمسمة (الكنارة - الفيثارة الطنبورة) وقدمت فيه تحليلا موسيقيا لموال من السويس ، وموال من بور سعيد ، وأغنية من النوبة ، ثم مقطوعة موسيقية من الاسمايلية .

كما تناول الباحث حسن صالح محمد بمركز دراسات الفنون الشعبية فى بحثه وصف آلة السمسمة وتسوية أوتارها وتجميل الآلة وتزيينها

وفى الصحراء الغربية ، والصحراء الشرقية ، وشمال ساحل البحر الأحمر ، والسويس ومحافظة القنال وجنوب سيناء . وخارج مصر : فى فلسطين وبلدان الخليج العربى ، وشبه الجزيرة العربية ، واليمن وسلطنة عمان .

كما أشار فى حديثه الى ضرورة التفريق بين الطنبورة كآلة اعتقادية والسمسمة كآلة احتفالية .

ويرى الأستاذ / صفوت كمال أن السمسمة أقدم من « اللير الاغريقى » ولا بد أن نرى هذه الآلة من خلال الواقع التاريخى . أن هذه الآلة مصرية أصيلة أتت من جنوب مصر .. الى جنوب سيناء .. الى الدمام ، وشبه الجزيرة العربية . ويرى أيضا أننا لا بد أن ننظر لآلة السمسمة مع ما يرافقها من صهبجية - ضخمة - واحتفالات شعبية .

وقد عرض الأستاذ / فرج العنترى بحثا حول آلة السمسمة ، ويرى أن آلة السمسمة هى طنبورة القناة ، وقد هاجرت برفقه الأيدى النوبية العاملة ضمن وفود السخرة التى كان على مصر أن تقدمها لحفر قناة السويس طبقا لشروط الامتياز .

ويرى أن تسمية السمسمة أتت مما تحدثه هذه الآلة من تمتة ، وأن هذه الخاصية أكسبتها فى منطقة القناة تسمية « التمتية » ، أولا ثم حرف النطق بعد ذلك الى السمسمة . وأشار أيضا الى دور الآلة فى شبة جزيرة سيناء حسبما جاءت به عمليات الجمع الميدانى الاسرائيل .

وهى مرتبطة بغناء طائفة صيادى السمك ، وأن صندوقها المصوت يتخذ من علبة من الصفيح على شكل زاوية ، وأن أوتارها الخمسة تتخذ من أسلاك الكهرباء ، وأن ضبط تنعيمها يخضع للنظام الديانونى فى أبعاد من مسافات ثلاثة : الكبيرة ، والصغيرة ، والمحايدة .

ويقترح الأستاذ / فرج العنترى استثمار آلات السمسمة جماهيريا وثقافيا واكاديميا وذلك بالعمل على ضبط وتنظيم وتيسير إنتاجها علميا وفق نماذج لرباعى من السبرانوالوالطو والتينور والباص ، وبعد أن يعكف على دراسة تصميمها ومقاييسها ومواد صناعتها أساندة هندسة الصوت بالجامعة ، وبذلك تجد هذه الآلة

وأماكن انتشارها والعلاقة بين شكل الآلة المعاصرة وشكلها في الحضارة القديمة عن طريق صور المراجع .

كما قدم الأستاذ / محمد خضير بفرع ثقافة بور سعيد بحثا يتحدث عن السمسسية والحرف البيئية تناول من خلاله بعض الأغاني التي تتحدث عن الصيادين والببوطية في بور سعيد .

وتحدث الباحث مدحت منير منصور بالمعهد العالي للفنون الشعبية من خلال بحثه الذي قدمه بعنوان « بين السمسسية والضمة » عن تاريخ الآلة وعلاقتها بالتطور الحضاري بمنطقة القناة ، ثم تحدث عن « الضمة » وعلاقتها بأغاني دورة الحياة ، ثم عرض بعض الملامح الثقافية والاجتماعية لبعض نصوص الأغاني مثل أغنية : يا لدانا - يارا كبين الحيل - يا بنت حسان - مع السلامه يا مهاجرين .
اما الأستاذ / علي بركات عضو اتحاد الكتاب المصريين فقد دار بحثه حول : « السمسسية وفولكلور بورسعيد » من حيث أن السمسسية وأغانيها صاحبت أداء العمل أثناء حفر القناة ، وتطورت هذه الأغاني وكلماتها على يد « الببوطية » وهم الذين ارتبط عملهم بحركة الميناء واستحدثوا الآلة المناسبة التي تتلاءم مع الكلمات التي يرددونها ، وكانت هذه الآلة هي السمسسية . ومن ثمة أطلق على الأغاني التي تصاحبها أغاني السمسسية .

وتناول الأستاذ / فيصل ابراهيم التيمي رئيس الفرقة القومية القبطية للفنون الشعبية فن الطنبورة بقطر : ويرى أن هذا الفن قادم من أديغال أفريقيا كما أشار الى أن آلة الطنبورة تختلف اختلافا كبيرا عن آلة السمسسية وهما لايتشابهان الا في الشكل فقط . وتحدث عن الآلات الأخرى المصاحبة للطنبورة مثل المنجوز ، وهو : عبارة عن حوافر الماعز مثبتة على قطعة من القماش تلف حول وسط الراقص وتصدر أصواتا ايقاعية . هذا بالإضافة الى الطبول المصاحبة للطنبورة . كما تحدث عن الألوان الغنائية للطنبورة التي تبدأ عادة بما يسمى بالتهليلة .

وفي ختام حديثه تحدث عن تطوير الفنون الشعبية ، ويرى بصدد ذلك أن أي عبث أو خدش

بالتراث بحجة التطوير عملية مقبولة لأنها تجني على أحاسيس ومشاعر من أبدع هذا الفن وأبتكره .

كما تحدث الأستاذ / علي الأسلي مسئول الفرقة اليمنية للفنون الشعبية ملقيا الضوء على بعض جوانب الفن الشعبي في اليمن ، فتحدث عن آلة الطنبورة واسمها المحلي « الطمبورة » أو السمسسية الكبيرة والتي يطلقون عليها في بعض الأحيان « أم السماسم » . وقال أن هذه الآلة آلة ايقاعية صندوفها المصوت « القدح » ، وهو عبارة عن تجويف مشدود عليه قطعة من جلد الحيوان ، وأوتار هذه الآلة تصنع من أمعاء الحيوان ، وتشد على العمود العلوي للآلة والذي يسمى « الفرمان » . أما العمودان الحائريان فيسمى كل منهما « الدجلان » . وأن هذه الآلة لها مفهومها الموسيقي الذي لا يحدد هويتها وخصائصها فقط ، بل الحركة أيضا ، التي تميل الى الملامح الأسطورية . وأشار الى أن هذه الآلة وفنونها تتشابه كثيرا مع فنون السواحل المجاورة في آسيا وأفريقيا .

كما أشار أيضا الى أحد ألوان الموسيقى والفناء الشعبي اليمني وهو ما يسمى « بالقوما » ، وهي تقريبا تشبه ما يسمى « الوصلة » الغنائية ، ولها ملامح أولية تتمثل في تدرج الايقاع عبر ثلاث مراحل الأولى تبدأ بطيئة وتسمى التسعة ، ثم يتصاعد الايقاع الى المرحلة الثانية والتي تسمى « الوسطى » ، ثم يتصاعد ليصل الى الذروة حيث تسمى هذه المرحلة « السارح » . ويؤدي هذا اللون بمصاحبة آلة وترية تسمى « الطربى » ، الصنعائي وآلة نقر ناعمة تسمى « الصحن » ، وأشار أيضا الى أن الكلمات الشعبية اليمنية تسمى الشعر الحميني .

وفي ختام المهرجان صدر عن الندوة التوصيات التالية :

توصيات الندوة

في إطار المهرجان الدولي الأول للموسيقى الشعبية الذي أقامته الهيئة العامة لقصور الثقافة ومحافظة بورسعيد في الفترة من ١٢ حتى ١٨ / ديسمبر ١٩٩١ والذي خصص لفنون آلة السمسسية فقد انعقدت الندوة العلمية حول فنون الآلة ونظائرها في مصر والأقطار العربية . وهي

الندوة التي تمثل فعالية أساسية من فعاليات
المهرجان .

وعلى مدار أربع جلسات أولها يوم السبت
١٤ ديسمبر ١٩٩١ ، وآخرها يوم الثلاثاء ١٧
ديسمبر ١٩٩١ ناقشت الندوة أربع عشرة ورقة
بحث توفر على إعدادها الخبراء والباحثون
المصريون والعرب (قطر - اليمن) وقد تناولت
هذه الأوراق فنون آلة السمسسية ونظائرها من
مختلف الجوانب : التاريخية والاجتماعية والجمالية
والتقنية .

ولئن كان النقاش العلمي الخلاق قد أثرى
المجادلات والموضوعات والمحاوَر التي اتجهت
البحوث الى تناولها ، فإن النماذج التطبيقية التي
قدمتها بعض الفرق خلال انعقاد الندوة (فرقة
اليمن) فضلا عن فعالية العروض الحية للفرق
المشاركة في المهرجان كل ذلك قد ضاعف من اثر
الندوة وحيويتها .

واذ يحرص أعضاء الندوة على أن يؤكدوا على
أهمية عقدتها سنويا كدعامة رئيسية من دعائم
هذا المهرجان فإنه لطيب لهم أن يتوجهوا بالشكر
العميق للهيئة العامة لقصور الثقافة ، ولحفاظة
بور سعيد على المبادرة في اقامة هذا المهرجان
وندوته العلمية فلسفة وتوجها ، تخصيصا
بما حققه المهرجان من اتاحة هذه العروض المتنوعة
وتنظيما ، وبما حققه المهرجان من اتاحة هذه
العروض المتنوعة لفنون هذه الآلة الشعبية
الأصيلة والثرية لجماهير بورسعيد الذي ابتهج
منهم الفؤاد - بلا شك - لتلقى هذه الفنون من
خلال مبدعيها من مصر والأقطار العربية ،
واستعادوا ذكريات نضال هذه المدينة الباسلة .

وبما آتاه المهرجان في الوقت نفسه للباحثين
من فرصة ثمينة للتعرف على المزيد من تجليات
فنون آلة السمسسية ونظائرها ، والمطابقة
بين دراساتهم وبين الشواهد الفنية الشاخصة
في حيوية العرض الجماهيري الحي الذي تجلى
ساطعا عرضا ونقاشا وتمقيبا وتدقيقا في اطار من
الموضوعية والاخلاص . ومن ثم فإن أعضاء الندوة
يشيدون بتجرد العلم وموضوعيته في هذا
المهرجان ويرجون له استمرار التفوق واضطراد
تميز الاداء فنا وعلما ويخلصون الى التوصيات
التالية :

أولا : التأكيد على مبدأ سيادة الجمع العلمي
المنضبط لعناصر موضوعات الثقافة الشعبية
المصرية (تراثا ومأثورا) من خلال المؤسسات
المتخصصة ومن بينها المراكز الاقليمية لجمع
التراث الشعبي والتي تتضمنها خطط الهيئة العامة
لقصور الثقافة في اطار مشروع أطلس الفلكلور
المصري الذي تتصدى الهيئة لإعداده .

ثانيا : ضرورة دعم الاهتمام العلمي بجمع
وتوثيق وتصنيف ودراسة التراث والمأثور الفني
والاجتماعي لآلة السمسسية ونظائرها في منطقة
القناة وغيرها ، وإيلاء اهتمام خاص بتراث (القومة)
في منطقة القناة بما يتيح استخلاص هذا التراث
الثري والدال عن صدور وذواكر حفظته ابرازا
للروح الوطني ، على أن تتضافر جهود المؤسسات
المختلفة (الهيئة العامة لقصور الثقافة - أكاديمية
الفنون - الادارة المحلية - .. الخ) لتحقيق
هذه الغاية النبيلة .

ثالثا : مد جسور التعاون والتضافر بين
المؤسسات المصرية المعنية بجمع ودراسة الثقافة
الشعبية (تراثا ومأثورا) ، وبين نظائرها في
الأقطار العربية الشقيقة تحقيقا لتبادل الخبرات
العلمية وتوحيد أساليب الجمع والتصنيف
والدراسة في هذا المجال الهام الذي يؤكد وحدة
الشعب العربي .

رابعا : دعوة جامعة قناة السويس وكليات
التربية النوعية الى تضمين برامجها التعليمية مادة
الفنون الشعبية التي تبذلها المنطقة وفي مقدمتها
فنون آلة السمسسية ترسيخا للأصول الفنية
المصرية في تربية الشباب وتعليمه ووصله
بأصوله الثقافية والفنية .

خامسا : اتخاذ التدابير الكفيلة بالحفاظ على
آلة السمسسية ونظائرها في صورتها الأصيلة
وتكوين فرق متميزة لأداء فنون هذه الآلة على
النحو الذي يحافظ على أصالتها .

سادسا : عقد حلقات بحث متخصصة لدراسة
توحيد مفاهيم ومصطلحات الموسيقى الشعبية
وتجديد أساليب جمع الموسيقى الشعبية عزفا
وغناء وآلات واختيار اسلوب التكوين المناسب .

سابعا : العمل على استخلاص القواعد
الأساسية لأداء آلة السمسسية ونظائرها في اطار

شرائط كاسيت وطرحها للتداول الجماهير
بما يتيح تحقيق انتشار هذه الفنون وتنوعها .

الثاني عشر : توجيه الفرق التي تستلهم الفنون
الشعبية الى استخدام الآلات الموسيقية الشعبية
لمصاحبة عروضها الفنية تأكيداً لشعبية مصاد
الفنون الحركية التي تقدمها هذه الفرق .

الثالث عشر : الدعوة الى الاهتمام بتعليم عزف
الآلات الموسيقية الشعبية في المعاهد الموسيقية
للمتخصصة .

الرابع عشر : دعوة أجهزة الاعلام المرئية
والمسموعة الى الاهتمام بتقديم الفنون الشعبية
بتجلياتها المختلفة من خلال برامج مدروسة على
أسس علمية وفنية دقيقة بما يبرز دور هذه
الفنون في التعبير عن خصوصية الوجدان المصر
والعربي .

الخامس عشر : البدء من الآن في الاعداد
للندوة العلمية الخاصة بفنون آلة الربابة ضمن
أعمال المهرجان الدولي الثاني للموسيقى الشعب
والمقرر عقده بمحافظة أسيوط بما يتيح اعداد
المزيد من البحوث المتعمقة حول فنون هذه الآلة
الشعبية .

منهج علمي متكامل على النحو الذي يتيح تعليم
وتدريب أجيال من العازفين والمؤدين لفنون
السسمية من خلال دورات تدريبية منتظمة
بفروع الهيئة العامة لقصور الثقافة بمحافظات
القناة وغيرها من المحافظات التي تمثل هذه الآلة
ونظائرها من مظاهر فنونها الشعبية .

ثامناً : العمل على سرعة اصدار الدليل العلمي
لجمع للموسيقى الشعبية ومن بينها فنون
السسمية وهو الدليل الذي يجري اعداده في
مطار مشروع اطلس الفولكلور المصري .

ثامناً : تخصيص أقسام مستقلة في متاحف
التراث والمآثور الشعبي القائمة أو التي تقام في
محافظات القناة .

عاشراً : العمل على اعداد دليل يتضمن أسماء
المؤدين الشعبيين المتميزين من عازفي الآلات
للموسيقى الشعبية ومن بينها آلة السسمية
ونظائرها استناداً الى جهود الباحثين المتخصصين
في الكشف عن هؤلاء المبدعين ووضع معايير فنية
دقيقة لقياس التميز .

الحادي عشر : دراسة اختيار الأعمال المتميزة
من فنون آلة السسمية ونظائرها وطبعها على

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المآثورات
الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

دراسات أكاديمية عن الفولكلور المصري

خلال ١٩٩١

مصطفى شعبان جاد

حفلت الدراسات الفولكلورية خلال العام الماضي بتنوع نسبي سواء في اختيار موضوع الدراسة أو تحديد المكان الذي تم فيه جمع المادة ميدانياً . وفي هذا الاطار نلاحظ عددا من الأطروحات العلمية التي تمت مناقشتها في هذا المجال .

النهوض بالدراسات الفولكلورية في مصر والعمل على تأصيلها بالمناهج العلمية الحديثة ، وئمة دلالة أخرى لاشتراك الأستاذ صفوت في هذه الدراسات مشرفا ومناقشا وهي أنه صاحب منهج علمي خاص في تناول موضوعات الابداع الشعبي المصري كظواهرات فولكلورية لها واقعها في تكوين بنية الثقافة المصرية والعربية ، فضلا عن خبراته الميدانية التي لا يمكن حصرها سواء في مصر أو في المنطقة العربية .

محمد عمران (المعهد العالي للفنون الشعبية)
الثابت والمتغير في الانشاد الديني ، دراسة مقارنة بين التقليدي والمستحدث في الاداء الموسيقي الفولكلوري . - القاهرة : م . عمران ، ١٩٩١ - ٣١٧ ص ، ٣٠ سم .

يشتمل على كشاف . - (أطروحة ماجستير)
وقد تشكلت لجنة المناقشة والحكم من :

١ . صفوت كمال مشرفا

١ . د ايزيس فتح الله مشرفا

١ . د احمد شمس الدين الحجاجي مناقشا

١ . د لندا فتح الله مناقشا

تناولت هذه الدراسة موضوعا من الموضوعات التي احتلت مكانا بارزا في الابداع الشعبي

في مجال اختيار الموضوع نجد أن هذه الأطروحات تعرض أصحابها لموضوعات الموسيقى الشعبية وفن التعبير الحركي (الرقص الشعبي) ثم الأدب الشعبي (الحكاية الشعبية) وموضوع دورة الحياة ، وأخيرا موضوع استلهاهم الحكاية الشعبية (ألف ليلة وليلة) في المسرح .

أما بالنسبة لميادين الدراسة فنلاحظ أنها متنوعة بشكل ملحوظ على خريطة مصر من أقصى الشمال الى أقصى الجنوب ، في مجتمعات مرسى مطروح ورشيد (مدينة رشيد - قرية البرج) ثم منطقة الدلتا والشرقية والمنوفية (قرية كفر الأكرم) . ثم القاهرة ، وبالنسبة للجنوب تبرز مجتمعات أسوان والنوبة (الفاديجا - الكنوز) ، مما يشير الى أن منطقة الوجه البحري كان لها النصيب الأوفر من البحث والدراسة .

وقبل أن نتعرض لهذه الدراسات أود الإشارة هنا الى ملاحظة أخرى جديرة بالذكر ، وهي اشتراك أستاذنا الجليل الأستاذ صفوت كمال في ست رسائل منها ، وهو امر له دلالة في تحديد القيمة العلمية الرفيعة لهذه الأبحاث ، كما يشير أيضا للجهد المتواصل من قبل أستاذنا في

والأدبية والموسيقية ، فيستقر على مفهوم الانشاد الدينى من واقع العمل الميدانى المرتبط بالمصادر المدونة وذلك من حيث الوظيفة التى يؤدّيها ، ثم من ناحية الأداء الموسيقى داخل وخارج المساجد ، لينتهى الى ما أطلق عليه بـ « **الانشاد الدينى الفولكلورى** » ليشير الى أنه يختلف تماما عما سبق ذكره ، اذ أن له عدة عناصر تميزه يمكن تحديدها عن طريق رصد الشكل الموسيقى المكون له والمحتوى الموسيقى - أى شكل التكوين اللحنى الذى يميز شكل الجملة اللحنية - ثم طريقة الأداء الفولكلورية التى تحكمها التقاليد المرتبطة بنشأة المنشد الفنية ، ثم الأدوات والآلات الموسيقية المصاحبة للمنشد الشعبى ، وأخيرا المؤدى .

هذا التمهيد يعد مدخلا مهما لفهم الرسالة التى يريد الباحث توصيلها ، وحتى يكون هناك معيار للمصطلحات والمفاهيم التى تناولها منذ البداية . وقد حرص على اختيار المناطق التى تمكنه من جمع مادته وتحليلها بعناية وفى هذا يقول : « .. وحرصا على التحقق مما ترمى اليه المقارنة بين العناصر الثابتة والعناصر المتغيرة فى الانشاد ، روعى أن تمثل مادة الدراسة مناطق ثقافية ذات تقاليد فنية واجتماعية متجانسة الى حد ما ، أى الحصول على مادة موسيقية تنتمى الى تقاليد فنية متشابهة وذلك لضمان ربط أسباب الثبات والتغير (فى هذه المادة) بمؤثرات فنية واجتماعية بعينها .

ويبدأ الباحث بعد ذلك فى عرض رسالته **بالباب الأول الذى خصصه للانشاد الدينى فى سياقه التاريخي (فى أربعة فصول)** حيث اهتم فى الفصل الأول بتسجيل الخلفية التاريخية للانشاد الدينى منذ الحضارة المصرية القديمة - داخل المعبد - ثم الكنيسة القبطية حتى دخول العرب مصر فبين دور الولاة فى موقفهم من الموسيقى والانشاد حتى ظهور الانشاد الدينى الفولكلورى ، ثم انتقل فى الفصل الثانى - الاهتمام بالانشاد الدينى فى الدراسات المعاصرة - لعرض الدراسات المعاصرة التى تناولت موضوع الانشاد والموسيقى الدينية ، وتناول فى الفصل الثالث الانشاد الدينى فى المناسبات الدينية

المصرى سواء المرتبط بالكلمة أو المرتبط بالأداء الموسيقى ، وهو « **الانشاد الدينى** » وتعود مكانة هذه الدراسة بين الدراسات الفولكلورية فى مصر الى عاملين مهمين ، الأول : أنها تناولت الجانب الموسيقى فى الانشاد الدينى فى مصر بدءا من سياقه التاريخي ثم علاقة المنشد بالجمهور ومهروا بالنشأة الفنية للمنشد وتكوين محفوظة وانتهاء بالانشاد الدينى فى ضوء تغير القيم الموسيقية (الاجتماعية والثقافية) ورصد مظاهر هذا التغير ، مع التدوين الموسيقى لمقاطع من الانشاد الدينى فى أكثر من ستين مناسبة وطريقة أداء وطبيعة حكى . الثانى : أن القائم بهذه الدراسة واحد من الباحثين فى مجال الموسيقى الشعبية الذى جعل الميدان أساسا صلبا للوقوف على جماليات الموسيقى الشعبية ودراساتها وتحليلها وتصنيفها ، فضلا عن كونه واحدا من الباحثين الذين أثمرهم مركز دراسات الفنون الشعبية الذى تقوم وظيفته الأساسية على جمع وتصنيف وتحليل المادة الفولكلورية .

ويهد الباحث محمد عمران فى بداية رسالته **مفهوم الانشاد الدينى** قائلا : « تطلق تسمية انشاد دينى على نوع من الغناء تأتى منظوماته الشعرية وصيغه الأدبية فى اطار الموضوعات الدينية ، مثل المدائح النبوية والابتهالات والتسابيح والتهليل والتكبير والموالد ... الخ كما عرف كنوع من الغناء يرتبط بفئة من المؤدين اشتهروا باسم المنشدين وأن أولئك المنشدين ارتبط نشاطهم الموسيقى بجلالات أداء وبمناسبات اصطفت جميعها بصفة دينية . والواقع أن الشائع من مفاهيم حول استخدام المصطلح هو أن **الانشاد الدينى** مصطلح فنى قائم بذاته بين المصطلحات الفنية وبين التسميات العديدة التى تطلق على الأنواع الموسيقية ، وفصلا عن ذلك ينظر الى الغناء الذى يندرج تحت تسمية « **الانشاد الدينى** » على أنه يحمل من الخصائص الفنية ما يجعله متميزا عن سائر الأنواع الغنائية الأخرى ، . وينهى الباحث هذا التعريف بتساؤل : هل هناك انشاد غير دينى فى مقابل انشاد دينى ؟ ثم يجول بنا فى رحلة داخل المصطلح للتعرف على كنهه من النواحي اللغوية

الاحتفالية على مدار العام مع دراسة مقارنة لما كان يؤدي في الماضي وما أصبح عليه الانشاد الديني المعاصر ، ثم مقارنة أخرى لما كان يؤدي في المناسبات غير الدينية قديما وحديثا .

أما الباب الثاني فقد أفرده الباحث لدراسة « وضع المنشد » وقسمه أيضا الى أربعة فصول ، تناول فيها علاقة المنشد بالجمهور وأثر المكانة الاجتماعية والدينية على هذه العلاقة ، ثم المنشد التقليدي القديم ، حيث حدد الباحث المعايير التي يمكن الأخذ بها لرصد مفهومي القدم والمعاصرة للانشاد الديني الفولكلوري من ناحية والمنشدين من ناحية أخرى . ثم انتقل بنا الباحث الى المنشد الجديد (المعاصر) ووضع الفنى والآلات الموسيقية التي يستخدمها وطريقته فى الاستهلال والختام . ومناسبات الأداء المختلفة ، ويختتم الباحث هذا الباب بالتعرض لموضوع « الإبداع الفردى والمأثور الجمعى » حيث عرض لثلاثة نماذج غنائية مختلفة للقصص الدينى بأداء ثلاثة من المنشدين لكل منهم طريقته المميزة فى الأداء ليقف بذلك على قدرة المنشد الإبداعية والتميز الشخصى له ، فضلا عن دور الوجدان الجمعى المتلقى لهذا الفن وبما يمثل من ذوق عام ، ويسجل الأستاذ عمران هذه الملاحظة بقوله « . على الرغم من أن الجمهور ينظر الى المنشد على أنه متخصص فيما يقدمه له ، فإن هذه النظرة لا توقف دورا مهما اعتاد الجمهور أن يلعبه ، وهو المساهمة الفعلية فى عملية الإبداع ، أى مشاركة المؤدى المنشد ، فيما يجريه من تفسير وتعديل أثناء الأداء » .

أما الباب الثالث والأخير فقد ركز فيه الباحث على « أثر التغيرات » وقسمه كسابقه الى أربعة فصول ، بدأها « بالنشأة الفنية للمنشد وتكوين محفوظة » وتناول فى هذا الفصل المعارف الثقافية للمنشد القديم ونظيره فى الوقت الحاضر ، ثم انتقل لدراسة « الجمهور والتقاليد المرعية » حيث سجل الباحث ديناميكية العلاقة بين سلوك جمهور الانشاد أثناء عملية الاستماع والدور الفنى الإبداعى للمنشد . وتلى ذلك عرضا لتغير القيم الموسيقية فى ضوء التغير الاجتماعى والثقافى . ويشير الباحث الى هذه الظاهرة بقوله : « لم يتأثر المنشد بما حدث من تغيرات أدت الى اعتماده على

التسجيلات التجارية فحسب ، وإنما تأثر أيضا بالإنجازات التكنولوجية فى مجال الصوت فقد أصبح من المعتاد الآن أن يستخدم المنشد مكبرات الصوت الحديثة (الاستريو) فى مجالات الانشاد ، كالموالد وحفلات العرس . . الخ وأصبح من المعتاد أن يتقبل الجمهور الأصوات المرتفعة والضخمة التى تصدر بواسطة هذه الأجهزة الحديثة التى أصبحت منتشرة الآن فى المنازل والمحلات العامة ، ولاسيما أنها تحسن صوت المؤدى . فى هذا الإطار أصبح من المعتاد أيضا أن نجد عازفا فى فرقة المنشد يثبت ميكرفونا صغيرا فى آله ، يعمل على هذه الأجهزة الصوتية الضخمة . والجدير بالذكر ، أن هذا الاستخدام (الأخير) أدى الى بروز دور العازف والى حرصه على اختيار الألحان المناسبة ، والى حرصه أيضا على سلامة الأداء » .

ويختتم الباحث رسالته بفصل تناول فيه مظاهر التغير التى لحقت بموسيقى الانشاد الدينى الفولكلورى من خلال ثمان نقاط : المحفوظ الفنى الأدبى ومظاهره / المستوى التقنى والمعرفة الموسيقية لدى المنشد / طرق الأداء - الأساليب / مناسبات الأداء / الأدوات والآلات الموسيقية / الأوزان الإيقاعية والضروب / الشكل الموسيقى / المحتوى الموسيقى . وقد رصد الباحث فى هذا الفصل العناصر الثابتة فى مقابل العناصر المتغيرة منها موضحا الدوافع التى أدت الى هذا التغير . وعلى سبيل المثال نجده يرصد العناصر المتغيرة فى الشكل الموسيقى العام للانشاد الدينى الشعبى . فالشكل الموسيقى العام المرتبط بالقصة ، قد تغير نتيجة للتغير الذى لحق بشكل « وحدة الأداء » . فقد أضيف إليها قسم ثالث هو « السرد » وأصبح تكوين الوحدة يأتى على النحو التالى :

وحدة :

القسم الأول : (الموال)

القسم الثانى : (الغناء الموزون الموقع) .

القسم الثالث : (السرد)

حيث تؤكد على ضرورة **الكتاب** **في طبيعة** الموسيقى ومدى ارتباطها **بالسوي** من حيث أنها تفاعل اجتماعي ونشاط ابداعي . **وهذا** من خلال دراسة الممارسات الموسيقية **والنهج** لتتبع في تعليمها وطبيعة الارتجال ، فضلا عن رواد الفن . في مجتمع الدراسة . وقد ركزت الباحثة موضوعها على مجتمع النوبة (الفاديجا - الكور) بما يمثله هذا المجتمع من ثقافة تميزه بخصائص معينة .

وقد توسلت الباحثة **بالمهجه الوصفى التحليل** مستخدمة أدوات البحث الميداني لجمع مادتها عن طريق الاستبيان . وتفرد الباحثة الفصل الثاني من دراستها لتاريخ النوبة وموقعها الجغرافي ، مركزة على عادات وتقاليد الزواج في مناطق : الفاديجا والكنوز والعرب ، حيث تعرض لأغاني وموسيقى الزواج فيها ورواد الغناء بها فضلا عن الآلات الموسيقية المستخدمة في العزف .

ثم تنتقل الباحثة سهر أسعد بعد ذلك الى الجانب التطبيقي في الدراسة حيث تناولت - في الفصل الثالث - تدوين وتحليل الأغاني الموسيقية التي قامت بجمعها من منطقة البحث المشار إليها ، ثم تختم دراستها بالنتائج التي توصلت لها حيث صنفتها الى نتائج تتعلق بالايقاعات / المساحة الصوتية / التكوين الموسيقي / الشكل البنائي / بدايات الألحان ونهاياتها / المسار اللحني / وظيفة الأغنية / الآلات الموسيقية .

وقد أفردت الباحثة ثلاثة ملاحق لرسالتها استوعب الأول فهرسا تحليليا للأغاني ، والثاني لاستبيان جمع المادة ، بينما انفرد الملحق الثالث ببيان الرواة .

سمير جابر (المعهد العالي للفنون الشعبية)

الرقص الشعبي والتدوين . - القاهرة : س . جابر ، ١٩٩١ ، ص ٣٥ ، سم . (أطروحة ماجستير) « يشتمل على كشف .

وقد تشكلت لجنة المناقشة والحكم من :

١ . د علياء شكرى - مشرفا .

١ . د ماجدة عز - مشرفا .

ولم يقف الشكل الموسيقي « للقصة » عند تغير الوحدة الى الشكل المبين وانما يلجأ المنشدون المعاصرون الى اجراء تقسيمات فرعية لكل قسم من الأقسام الثلاثة التي تتكون منها الوحدة ، أى أن كل قسم من الأقسام الثلاثة يتفرع منه أقسام فرعية ومماثلة في ترتيبها للترتيب الأكبر المبين في الوحدة . فاذا كان التقسيم الفرعي يبدأ بالرد فلا بد أن يليه أداء في شكل الموال ، ثم يليه أداء في شكل الغناء الموزون الموقع ، ثم أداء بطريقة السرد . . . وهكذا .

والحق الباحث بدراسته عدة ملاحق خصص الأول منها للمقابلات الميدانية مع الرواة ، ثم ثبت ببيانات الرواة . أما الملحق الثالث فقد أفردته الباحث لدليل العمل الميداني الذي وضعه واستعان به في جمع مادته ، ويحوى أكثر من مائة سؤال حول الموضوع ، ويعد اضافة مهمة في مجال العمل الميداني لموسيقى الانشاد ، ثم ملحق أدرج فيه ثبنا بالمصطلحات والتعابير الفنية الواردة بالدراسة ، ويشتمل على أكثر من ثمانين مصطلح من الممكن أن يكونوا نواة لعمل قاموس للانشاد الدينى والموسيقى المرتبطة به .

★ ★ ★

سهر أسعد طلعت (المعهد العالي للنقد الفنى)

أغاني الزواج في النوبة ، دراسة تحليلية . - القاهرة : س . طلعت ، ١٩٩١

٣٥٧ ص ، ٣٥ سم . (أطروحة دكتوراه) .

وقد قام بالاشراف على هذه الدراسة :

١ . د عواطف عبد الكريم ، ١ . صفوت كمال ،

١ . مرجريت توت . وتشكلت لجنة المناقشة

١ . د . اكرام مطر ، ١ . د مارتاروى .

والحكم من ١ . د عواطف عبد الكريم ،

وقد ركزت الباحثة في هذه الرسالة على الجانب الاثنوميزوكولوجي للأغنية النوبية ، وتتألف رسالتها من أربعة فصول ، عرضت الباحثة في الفصل الأول لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته ،

١٠ د عصمت يحيى - مناقشا .

١٠ صفوت كمال - مناقشا .

وتأتى دراسة سمير جابر الباحث بمركز دراسات الفنون الشعبية لتحل مكان الريادة فى مجال تدوين وتصنيف وتحليل الرقص الشعبى المصرى بمنهج علمى دقيق يقوم فى الأساس الأول على خبرة الباحث الميدانية على مدى أكثر من ثلاثين عاما ، منذ بدأ العمل بمركز دراسات الفنون الشعبية بقسم الرقص الشعبى . ومن هنا تأتى القيمة العلمية لهذه الرسالة .

ويسجل الباحث فى مقدمة رسالته أهمية دراسة الموضوع بقوله : « تمثل قضية الاهتمام بفنوننا الحركية - أو ما أطلق عليه الرقص الشعبى - جمعا وتصنيفا ودراسة ، واحدة من القضايا المثيرة فى مجال دراسات التراث الشعبى فى مصر ، فقد تعرضت فنوننا الحركية لكثير من الآراء والتصورات التى أدت الى غير قليل من الخلط خاصة بين المادة الميدانية وبين استلهاهم هذه المادة وتقديمها فى عروض على المسرح أو من خلال وسائل العرض المختلفة ، وقد امتد أثر هذا الخلط الى جمهور المتعلمين الذين يصعب عليهم بطبيعة الحال التفريق العلمى بين هذين النوعين اللذين ربما يتفقان فى التسمية ولكنهما فى الحقيقة يختلفان فى الطبيعة والوظيفة . وفى ضوء هذه المشكلة تجىء أهمية التناول العلمى لتراثنا الحركى ، وتحقيق مثل هذا الهدف يقتضى نظرة جادة لأدوات التعامل لهذا التراث بدءا من الجمع ووسائله وانتهاء بالتحليل والتصنيف » .

وقد توقف الباحث أمام ظاهرة حركية لها أهميتها من حيث الانتشار الفولكلورى وهى ظاهرة « الكف » واتخذها إطارا موضوعيا لبحثه ، حيث قام فى المرحلة الاستطلاعية من الدراسة بتتبع ميدانى لها فى أكثر من منطقة ثقافية وفق ما تسمح به ظروف العمل الميدانى ، فضلا عن المادة المتاحة بمركز دراسات الفنون الشعبية - والتى قام الباحث بجمع الجزء الأوفر منها - وبدأ بعد ذلك فى تتبع الظاهرة وملاحظة تنوعها فى كل بيئة على حدة كى يستقر على الإطار الجغرافى الذى يستوعب بحثه .

فالباحث فى مجال الرقص الشعبى تقتضى

طبيعة عمله الميدانى أن ينظر لهذه الرقصة أو تلك فى إطار سياقاتها الاجتماعى والثقافى ، وهو ما انتبه اليه سمير جابر منذ البداية ، حيث اختار إطارا جغرافيا ثقافيا يتمثل فى ثلاث مناطق من ثلاث محافظات (الشرقية / مطروح / أسوان) ، وتوغل فى أعماقها وبيئاتها الشعبية مستبعدا العواصم التى اشتهرت بشدة الاختلاط والتنوع ، وبذلك يكون قد حقق هدفا مهما فى دراسته وهو الوقوف على ثلاث مناطق ثقافية ومتباينة جغرافيا ، فالأولى فى الشمال الشرقى من المعمورة ، بينما تقع الثانية فى الشمال الغربى على حين تتوغل الثالثة فى أقصى الجنوب .

ويعرض الباحث لقضية مهمة فى دراسته وهى قصور التحليل المورفولوجى للرقصات الشعبية فى الحصول على نتائج وأحكام دقيقة لهذه الرقصة أو تلك ، وهو ما أوقع الباحثين والمستلهمين للرقصات الشعبية فى عدة أخطاء كان من أبرزها الحكم على بعض الرقصات الشعبية المنتشرة فى مصر ومنها رقصة الكف - موضوع البحث - بأنها ذات طبيعة متشابهة ومتكررة ، وعليه فانه لا توجد فروق واضحة بين سامر الدحية عند عرب الشرق وسامر الحجالة لدى الغرب ، فالتشكيل فيهما واحد وهو عبارة عن صف من الرجال يدقون الكف ويفنون ويتميلون حتى تدخل عليهم امرأة ينشأ بينها وبين الصف حوارا حركيا . ويعلق الباحث على هذه الآراء بقوله : « ان مثل هذا الحكم الخاطئ لايجب الا نتيجة نظرة خارجية تقف عند حدود الشكل دون استقصاء للظاهرة وتتبع لشواهدا تتبع ميدانيا دقيقا من ناحية ، ومن ناحية أخرى دون تحليل وحداتها الحركية Motifs وهو أمر بالغ الأهمية ولكنه غائب عن دراساتها للفنون الحركية لافتقاده أداة علمية وهى التدوين » .

وتدوين الحركة هو الوسيلة التى يمكن عن طريقها الكشف عن الاختلاف بين الوحدات الحركية لكل رقصة ، الأمر الذى لايمكن الوقوف عليه بالعين المجردة ، أو التوسل بالمنهج المورفولوجى . وهذه الحقيقة العلمية انتبه اليها الباحث من خلال

ثم الاسلامى ومنتها **بالعصر الحديث لتناول** به ذلك الاطار الجغرافى حيث قدم **عرضا جريا** مصحوبا بالخرائط التوضيحية **للمناطق البحث** الثلاث مبرزا من خلالها **الملاص الجغرافية** والسكانية بالقدر الذى تفيد منه **الدراسة** . واختتم الباحث هذا الفصل بالتعرض **لشكلات** تصنيف الرقص الشعبى ، فجدده **يقدم** تصنيفا اجرائيا للمفردات المستخدمة مما يتصل **برقصات** الكف فى المناطق الثلاث كما قدم تصنيفا للرقصات موضوع البحث وفق التشكيلات الفنية مرة ووفق توزيعات الممارسين مرة أخرى . وزود التصنيف الأخير بخريطة لتوزيع رقصات الكف فى مصر ، مما أصبح على الدراسة طبيعة اطلسية توضح انتشار الرقصة وتنوع حركاتها ، وأشار الباحث فى نهاية الفصل لمثال يبين أهمية التصنيف وفق الوظيفة .

أما الفصل الثالث وهو بعنوان « **التطبيقات الميدانية باستخدام التدوين على مناطق البحث** » ، فقد تناول الباحث فى بدايته مشكلة تدوين الفن الحركى وأهميته ثم استعرض فى مسحة تاريخية محاولات التدوين منذ القرن الميلادى الأول حتى قيام « **لابان** » بوضع قواعد التدوين الحركى عام ١٩٢٨ . وقد قام الباحث بشرح أسس طريقة لابان موضحا اياها بالرسوم التوضيحية .

بلى ذلك جانب مهم فى الدراسة وهو بيان كيفية **استخراج الموتيقات الأساسية** ، حيث أوضح الباحث مفهوم الوحدة الحركية ومكوناتها ، وأهمية الوحدة الحركية فى تركيب الرقصة وقيمتها الحركية وأنواعها ، فضلا عما يصاحب الرقصة من عناصر ايقاعية ولحنية والمصاحبة المركبة ، ويعلق الباحث على هذا الجزء بقوله : « **تضمن هذا الجانب أهم غايات البحث وهو تقديم تطبيقات للتدوين الحركى أجراها الباحث على رقصات ممثلة لمناطق البحث** ، فثمة تدوينات لرقصات الكف حيث قام الباحث بتحليل الجانب الحركى للسامر عند عرب الغرب الى وحداته الحركية الأساسية مدونا كل وحدة حركية على حده ، والأمـر نفسه بالنسبة للسامر عند عرب الشرق ثم رقصة الكف لدى عرب الجعافرة بأسوان » .

وأنهى الباحث دراسته بتقديم استخلاص

خبرته على مدى سنوات طويلة سواء فى الجمع الميدانى أو من خلال قيامه بتصميم الرقصات والتدريب عليها مستلهما ما أتاح له العمل الميدانى من خبرة . فضلا عن دراسته بدولة المجر عام ١٩٧١ حيث اطلع على طريقة التدوين الشهيرة Labanotation نسبة للعالم المجرى « **فان رودولف لابان** » ومتابعة تطبيقاتها المختلفة فى أوروبا وما توفر له من الدراسات والبحوث المنشورة ، والمؤتمرات العلمية التى عقدت حولها . الأمر الذى جعل الباحث يتخذ هذه الوسيلة منهجا فى دراسته لتحليل رقصة الكف فى المناطق الثلاث .

جاءت الدراسة فى ثلاثة فصول مهدلها الباحث بعرض لمشكلة البحث والاجراءات المنهجية المتبعة فيه ، وأعقب ذلك مباشرة الفصل الأول بعنوان « **الاطار النظرى والمنهجى للدراسة** » حيث تعرض لمشكلة البحث مؤكدا على أن الرقصات الشعبية المصرية رغم ما يتم عرضه باسمها فى المناسبات القومية فانها لاتزال غير معروفة على خريطه الثقافة المصرية بما فيها من تنوع وثرأ فنى ، الأمر الذى يحتاج لاستعداد خاص من قبل الباحث الذى يخوض هذا المجال فضلا عن الوقوف على منهج علمى محكم للاستعانة به فى عمليات الجمع والرصد والتحليل والتصنيف والأرشفة والأطلس . ثم بدأ الباحث فى عرض منهج وأدوات الدراسة وكيفية اضافة التدوين كأداة جديدة فى المنهج ، فضلا عن تقسيم الرقصة الى أجزاء ثم مراحل ثم جمل وصولا الى الوحدات الحركية المكونة للعمل . وقد أفرد الباحث فى هذا الفصل جزءا خاصا شرح فيه تجربته فى عمل دليل الدراسة الميدانية ، حيث جمع الأسئلة الخاصة بالرقصات الشعبية وصنفها بحيث تستوعب جوانبا متعددة ومتصلة اتصالا مباشرا بالرقصة الشعبية . وختم الباحث هذا الفصل بالحديث عن « **أساليب التحليل والتفسير** » حيث عالج فيه أهمية الرقص للانسان بوصفه أقدم وسائل التعبير .

وقد استوعب الفصل الثانى موضوع « **الرقص الشعبى وتصنيفه طبقا لمناطق البحث** » . بدأه الباحث بمقدمة تاريخية للرقص الشعبى فى مصر منذ العصر الفرعونى مرورا بالعصر القبطى

القصة والحكاية والحدوته من خلال أصول كل منها والفروق الجوهرية بين الأنواع الثلاث .

وخصص الباحث الباب الأول من رسالته لتجربته الميدانية في جمع نصوص القصص والحكايات والحدوات الشعبية من خلال زوايا ثلاث : طرق العمل الميداني - الاستبيان الميداني - الأداء : أساليبه ومناسباته وتقاليده . أما الباب الثاني فقد عرض فيه الباحث للنصوص الميدانية التي جمعها حيث صنفها لخمس أنواع : القصة الدينية / القصة الاجتماعية / الحدوات الشعبية / قصص وحكايات المغامرة / النكت والنوادر والحكايات المرحية . وقد رصده الباحث في هذا الباب كما كبيرا من النصوص متعرضا للموتيفات التي تضمها كل قصة أو حكاية أو حدوته ، موثقا مادته ببطاقات للموضوع وأخرى للرواة .

ويحمل الباب الثالث عنوان : « الدراسة الفنية » ، وقد تناوله الباحث من خلال ثمانية اتجاهات وهي : الظواهر الفنية في القصة والحكاية والحدوته الشعبية ، ثم فنية الأداء الغنائي في القصة ثم دراسة مصادر النصوص فالعوامل المؤثرة فيها . كما عرض الباحث لشخصيات كل من القصة والحكاية والحدوته ومضامين كل منها . ومكانة التاريخ من هذه الأنواع الثلاثة . ثم يختم هذا الباب بتتبع العلاقة بين القصص الشعبي بصفة عامة ، والقصص الأدبي .

وختم الباحث رسالته بمجموعة من النتائج كان من أهمها تصنيفه لأنواع المؤدين الشعبيين بمحافظة الشرقية ، وأنواع القصص التي يؤديها الرواة سواء المحترفين منهم أو غير المحترفين .

سعد محمد فرج (المعهد العالي للنقد الفني)
أثر ألف ليلة وليلة في المسرح المصري المعاصر . - القاهرة : س . فرج ، ١٩٩١ .

١٩٦ ص ، ٣٥ سم (أطروحة ماجستير)
وقد تشكلت لجنة المناقشة والحكم من الأساتذة :

- ١٠ د . نبيل راغب - مشرفا .
- ١٠ د . صلاح منصور - مناقشا .

للوحدات الحركية الأساسية التي توصل لها وقام بتطبيقها على رقصتين للكف احدهما من عرب الغرب والأخرى من عرب الشرق للمقارنة بينهما على النحو الذي يكشف عن طبيعة التنوع داخل النوع الواحد وهو أمر لا يتيح إلا التدوين .

وقد نهج الباحث المنهج الذي يتبعه الباحثون في مجال الفولكلور ، حيث ألحق في نهاية الدراسة ثبوتا بالمؤدين والرواة الذين جمع منهم مادته ، كما قدم كشافا للمصطلحات الفنية التي حوت الدراسة - وهي اضافة تحسب للباحث - ثم فهرسا لأشكال الخرائط والرسوم التوضيحية . وبهذه الدراسة القيمة نستطيع القول بأن البحث العلمي في مجال الرقص الشعبي في مصر قد بدأ خطواته الأولى على أساس منهجي سليم ، ليفسح الطريق بعد ذلك للدراسات الجادة في هذا المجال الذي أرسى قواعده دارس يجمع بين شخصية الباحث من ناحية وشخصية المبدع من ناحية أخرى .

مرسى السيد مرسى (كلية الآداب - الزقازيق)
القصة والحكاية والحدوته الشعبية في محافظة الشرقية : دراسة ميدانية وفنية . - الزقازيق : م . مرسى ، ١٩٩١ . (أطروحة دكتوراه) .

وتشكلت لجنة المناقشة والحكم من الأساتذة :
١٠ د . محمود ذهني - مشرفا .
١٠ د . علياء شكرى - مناقشا .
١٠ صفوت كمال - مناقشا .

وتندرج هذه الدراسة ضمن دراسات الأدب الشعبي التي عالجت موضوع « الحكاية الشعبية » وإن كانت تتميز بأن صاحبها الأستاذ مرسى السيد قد فرق بين ثلاثة أنواع من الحكى هي القصة والحكاية والحدوته .

وتنقسم الدراسة الى مقدمة ومدخلين وثلاثة أبواب فضلا عن ملحقين وخاتمة عرض فيها الباحث لنتائج دراسته . وقد أفرد في المدخل الأول لتاريخ محافظة الشرقية في العصور المختلفة وكذا جغرافيتها والمراكز الادارية الملحقة بها . أما المدخل الثاني فقد عرض فيه لماهية

وما يشمله من المراحل أو التقسيمات الرئيسية
الثلاث : الميلاد - الزواج - الوفاة .

وعلى الرغم من اتساع الموضوع وضخامته ،
فإن الباحثة آثرت الخوض فيه مختارة منطقة
ساحلية قريبة منها وهي « مجتمع رشيد » .

وسجلت الباحثة مرفت العشماوى فى مقدمة
دراستها مفهوم دورة الحياة لدى علماء الاجتماع
والانثروبولوجى والأديان ، ثم توسعت نسبيا
فى شرح المصطلح لدى عالم الفولكلور الفرنسى
« آرنولد فان جنب » ويتضح من قراءة الرسالة
من الصفحة الأولى حتى نهايتها أن الباحثة
مستوعبة تماما لنظرية « فان جنب » الخاصة
بطقوس العبور Rites of Passag وما يصاحب
هذه الطقوس التى صنفها الى ثلاثة مراحل وهى
شعائر الانفصال والشعائر الهامشية ثم شعائر
الاندماج أو الدخول أو التجميع ، وتذهب نظرية
فان جنب الى أن حياة أى فرد من الأفراد
داخل أى مجتمع من المجتمعات هى عبارة عن
سلسلة من الانتقال والعبور من مرحلة عمرية
الى مرحلة عمرية أخرى ، ومن منصب ومكانة
الى منصب ومكانة أخرى . وتخلص الباحثة
من هذا العرض لتوضح لنا ماهية دراستها
بقولها : « سوف نركز فى هذا البحث
على تلك المراحل الانتقالية التى ينتقل من خلالها
الأفراد عبر دورة الحياة من الحمل الى الميلاد الى
الطفولة والبلوغ فالزواج ثم الوفاة وما يصاحبها
من عادات وتقاليده وشعائر واحتفالات » .

وقد استعانت الباحثة بعدة مناهج فى جمع
وتحليل مادتها وهى المنهج الوصفى التحليل
والمنهج المقارن والمنهج التاريخى مبنية أهمية هذه
المناهج فى البحث . وتتألف الدراسة من ستة
فصول ، بدأتها الباحثة بالمفاهيم النظرية ومجال
الدراسة الميدانية حيث تناولت العادات والتقاليد
الشعبية / الشعائر والطقوس ووظيفتها / نظرية
شعائر المرور لفان جنب . ثم أوضحت فى مجال
الدراسة الميدانية بعض المقاييس العامة التى تميز
بين الريف والحضر ، حيث طبقت دراستها على
مجتمع قروى (قرية البرج) ، ثم مجتمع ريفى
حضرى أو مدينة غير صناعية (مدينة رشيد) .
وخصصت الباحثة الفصل الثانى بأكمله

وهذه الدراسة لا تصنف ضمن الدراسات
الفولكلورية ، ولكنها تدرج ضمن الدراسات
النقدية للأعمال الفنية التى استلهمت موضوعات
الفولكلور فى ابداع فنى جديد وتتضمن الرسالة
هذا المعنى حيث تعرض الباحث لأثر حكايات
ألف ليلة فى المسرح المصرى .

والرسالة تتألف من ثلاثة فصول . . قسمها
الباحث الى ثلاثة أنواع من المسرح وهى : مسرح
الفودفيل - المسرح الفكرى - مسرح الفانتازيا .
حيث شرح تأثير الأنماط الثلاثة بحكايات
ألف ليلة وليلة . وانتخب عدة نماذج من
النصوص المسرحية فى مصر على ضوء هذا
التصنيف ، حيث اختار للنموذج الأول نصوصا
من مسرح أبو خليل القباني ، واختار للنموذج
الثانى النصوص : شهرزاد لتوفيق الحكيم -
شهریار لعزیز أباظة - سر شهرزاد لعلی أحمد
باکثير ، ثم مسرحية شهر زاد لرشاد رشدي .

أما النمط الثالث وهو مسرح الفانتازيا فقد
طبقه على مسرحيات الفريد فرج : حلاق بغداد -
على جناح التبريزى - بقبق الكسلان ، ثم لعبة
الزمن لنعمان عاشور ، وقد سجل الباحث تأثير
هذه المسرحيات بألف ليلة وليلة عن طريق كشف
العلاقة بين النص المسرحى والحكاية الشعبية فى
الليالى وكيفية الاستلها منهن .

مرفت العشماوى (كلية الآداب - الاسكندرية)

دورة الحياة عند الفرد ، دراسة أنثروبولوجية
مقارنة للعادات والتقاليد الشعبية فى مجتمع
رشيد . -

الاسكندرية : م . العشماوى ، ١٩٩١

٤٥٥ ص ، ٣٥ سم (اطروحة دكتوراه) .

وقد شكلت لجنة المناقشة والحكم من :

١٠ د . محمد عبده محبوب - مشرفا .

١٠ د . فاروق مصطفى - مناقشا .

١٠ صفوت كمال - مناقشا .

وتعرض هذه الدراسة لموضوع دورة الحياة ،

للدراستات السابقة المتصلة بموضوعها وهي ثلاث دراسات : دراسة شابرول في عادات وتقاليده سكان مصر المحدثين ، ودراسة وليم لين المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم ثم دراسة بلاكمان عن فلاحي الصعيد .

وقامت الباحثة بدءا من الفصل الثالث حتى الفصل السادس بتقسيم موضوعات الدراسة الى أربع مراحل تمثل في مجملها مراحل دورة الحياة على الوجه التالي : الحمل والميلاد - الطفولة والبلوغ - الزواج - الوفاة . مستعرضة للعادات والتقاليد المرتبطة بكل مرحلة ورصد شعائر العبور والانتقال بها ، فضلا عن تصنيف كل مرحلة على حدة الى تصنيفات عامة وما يتبعها من مراحل فرعية ، ففي العادات المرتبطة بالحمل والميلاد على سبيل المثال نجد مصنفه الى خمسة موضوعات : الحمل / الانفصال في الحمل والميلاد / المرحلة التمهيدية / شعائر ومراحل الاندماج / شعائر الاندماج للطفل . ولكل مرحلة تفريعاتها المرتبطة بها ، فالمرحلة التمهيدية تصنفها الباحثة الى أحد عشر موضوعا : الأعراض التي تميز فترة الحمل / التعليمات والتوجيهات التي تتلقاها الحامل / اهتمام الأمهات بملابس الطفل / الطقوس والعادات التي تهدف الى تسهيل الولادة / النظام الغذائي للام / المشيمة والحبل السرى / بعض الأخطار التي تتعرض لها الام بعد الولادة (المشاهرة) / أساليب الوقاية والعلاج / الأخطار المحيطة بالطفل بعد الولادة .

وكذا الحال بالنسبة للمراحل الثلاث الأخرى، مما يؤكد على دراية الباحثة بموضوعها وتعمقها فيه . ثم تنتقل بنا الى العادات والتقاليد المرتبطة بالطفولة والبلوغ فتظهر عدة موضوعات على درجة كبيرة من الأهمية مثل : العادات المرتبطة بالرضاعة والفطام وشعائر التكريس والختان . وشعائر التكريس عبارة عن ممارسات وطقوس منظمة لاندماج المراهقين في الحياة الاجتماعية ومن أبرز هذه الشعائر ختان الفتيان والفتيات ، حيث تشير الباحثة الى أن « شعيرة الختان وعاداته بالنسبة للأولاد تعتبر إحدى ملامح شعائر التكريس المهددة للدخول في مرحلة البلوغ في بعض المجتمعات ، بينما هي عملية اجتماعية مرتبطة بمرحلة الطفولة في مجتمعات أخرى

والدليل على ذلك تباين سن الختان في المجتمعات المختلفة ، وتؤكد الدراسة الميدانية في المجتمعين القروي / الحضري برشيد - كما تشير الباحثة - أن « اجراء هذه العملية يتم للأولاد منذ اليوم السابع للميلاد وحتى سن العاشرة وهم يعتقدون أنه كلما تم التبكير في القيام بها ، كان هذا أفضل من الناحية العضوية . أو على حد تعبيرهم « العيل بعد العملية دى ينصح ويفور » .

وانتقلت الباحثة بعد ذلك الى المرحلة الثالثة وهي « الزواج » فعرضت من خلاله لموضوعات ثلاث : الخطبة - عقد القران - الزواج والشعائر والطقوس وهي تحرص في كل جزئية من الدراسة على تسجيل هذه العادة أو تلك في مجتمع قروي (قرية البرج) وآخر حضري (مدينة رشيد) للاستفادة بالمنهج المقارن لمعرفة ما اذا كان للاتصال الريفى الحضري تأثيرا على تشابه عادات وتقاليده دورة الحياة . وعلى سبيل المثال نجد تصورا لحدوث الزواج المرتبطة بالعروس قائلة : « لكى تنتقل الفتاة الى عالم النساء تحرص الام الريفية أو الجدة في هذه الليلة على القيام باعداد عجين « الحلاوة » التى تستخدم لازالة الشعر الزائد . وتقوم الفتاة بمساعدة شقيقتها أو أى سيدة كبيرة فى السن بازالة شعر الأبط والعانة ، كما تحضر الماشطة أيضا ، واذا كان الغرض الظاهر من مجيئها يتمثل فى اعداد الحناء ، الا أن الغرض الكامن هو مساعدة العروس وتلقينها بعض المعلومات الخاصة بالزواج وطريقة فض البكارة ، وكيفية التطهير بعد حدوث الاتصال الجنسى ، وتنصحها بعدم الخوف والاجفال حتى تتم هذه العملية بسهولة .

أما بالنسبة للفتاة فى المجتمع الحضري فتقوم الخالة أو العمة أو الشقيقة الكبرى بنصحها ومساعدتها على ازالة الشعر الزائد من المناطق الظاهرة . أما فى المناطق الداخلية فهم يقومون فقط بتوجيهها بينما تقوم هى بنفسها بازالته . وهذا العمل يعد تعبيرا رمزيا عن دخولها الى مرتبة النساء ، فان هذه العملية تتم لأول مرة .

وهكذا نجد الباحثة تقف عند تفاصيل كل مرحلة على أساس انها تقود الى ما بعدها ، فالخطبة هى الطريق المؤدى للزواج ، ولامح شعائر الانفصال والجانب التعويضى والرموز

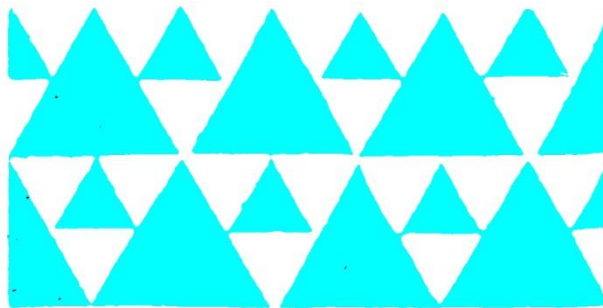
تناولت في نهاية الدراسة موضوعا شائكا ومثيرا وهو فصل أرواح وأشباح المتوفى عن عالم الأحياء ، حيث تؤكد الدراسة الميدانية على وجود الشعائر والأساليب الوقائية والدفاعية والمعتقدات الشعبية لتحقيق هذا الغرض ، وهي تعد ضمن شعائر الانفصال التي تهدف الى فصل روح المتوفى عن عالم الأحياء ، وتسوق لنا الباحثة مثلا يوضح هذه العملية بقولها : « توجد بعض المعتقدات الشعبية المتعلقة بطلوع الروح ، منها لجوء المجتمع الحضرى الى تقطير الماء المحلى بالسكر فى فم المريض لتسهيل خروج الروح فى كثير من الأحيان . بينما يعتقد أفراد المجتمع القروى أن تقطير الماء بورقة شجر خضراء يؤدى نفس المهمة . ويعتقد القرويون أن البخيل لا تخرج روحه من جسده الا اذا وضعت بعض النقود أو الحلى الذهبية فى يديه . »

وتنتهى الدراسة بعرض الباحثة لخاتمة تلخص فيها بحثها ، ثم النتائج التى توصلت اليها الدراسة فى المراحل الأربع ، ثم خصصت فى آخر الدراسة ملحقا لعرض دليل العمل الميدانى الذى استعانته به فى جمع مادتها ، ثم ملحقا بالخرائط والصور التى التقطتها الباحثة من ميدان الدراسة « مجتمع رشيد » .

الاقتصادية المرتبطة بالزواج تتمثل فى المهر ، كما تعد الدموغ التى تذرف عند زواج الأبناء أحد ملامح شعائر الانفصال ، ويدخل فى هذا الاطار عملية فض البكارة باعتبارها تتضمن قطع الأشياء - عند فان جنب - حيث تنتقل الفتاة من العلرية الى عالم النساء ، باستعداد طقوسى تشترك فيه الجماعة كما اوضحت الباحثة فى الفقرة السابقة .

وتختتم الباحثة دراستها بالتعرض لآخر مراحل دورة الحياة عند الانسان وهى « الوفاة » ، حيث تتناول ماهية الوفاة ، ثم وظيفة الشعائر والعادات والتقاليد المرتبطة به فضلا عن العوامل الاجتماعية والاقتصادية ثم القيم والشعائر الدينية والمعتقدات الشعبية المتعلقة بهذه المرحلة ، وفى كل جزئية من هذه المراحل - كما فى باقى الرسالة - تطبق الباحثة المنهج التاريخى فى تتبع الظاهرة فى مصر القديمة وصلتها بالطقوس الفرعونية للوقوف على ملامح التغير فيها .

كما تستفيد الباحثة بالمنهج الوصفى التحليلى فى عرض العادات والتقاليد المرتبطة بالوفاة ، فترصد الأيام التى يستوجب فيها زيارة المتوفى والعادات المرتبطة بالزيارة من مآكل ومشرب وتلاوة ورحمة ثم العلاقة بأسرة المتوفى .. كما



الموت .. والمأثورات الشعبية

أحلام رزق

الميداني معتمدا على ما جاء بكتاب « الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية » المشتمل على دليل دورة الحياة .

وانتقل الباحث في الفصل الثاني من هذا الباب للحديث عن مجتمع الدراسة من حيث الموقع وايكولوجية القرية والخدمات الملحقة بها والنشاط الاقتصادي للسكان وخصائصهم ثم علاقة القرية بالمجتمع الخارجي .

وتناول الباحث في الباب الثاني « الاحتفالات الجنائزية بقرية كفر الأكرم » حيث بدأ الباب بفصل بعنوان « العلامات التي تنبئ بوقوع الموت » مشيرا الى أن هناك أربع علامات : الأحلام / سلوك الأحياء المنبئ بوفاتهم / سلوك بعض الحيوانات والطيور / رموز النباتات المنبئ بالموت . ورموز أخرى مثل (تقدير الأجل في ليلة النصف من شعبان) وهو اعتقاد سائد مفاده « كل انسان يستطيع معرفة مصيره خلال العام الذي يبدأ بليلة النصف من شعبان وينتهي بحلول مواعده من العام التالي ، وذلك بأن يصعد كل فرد الى سطح بيته في هذه الليلة ، ويختار قالبا من الطوب يكون باسمه ، ويضعه منتصباً في مكان يعرفه فوق سطح البيت وعندما يستيقظون في الصباح يصعد كل منهم ليرى حال قالبة ، فمن

في اطار دراسات المعهد العالي للفنون الشعبية باكاديمية الفنون منح الباحث سميح شعلان درجة الماجستير بتقدير ممتاز عن دراسته الأكاديمية عن الموت والمأثورات الشعبية دراسة ميدانية بقرية كفر الأكرم بمحافظة المنوفية . وتقع الرسالة في ٣٨١ صفحة من القطع الكبيرة .

وتتألف الرسالة من خمسة أبواب ، ركز الباحث في الباب الأول على الإجراءات المنهجية للبحث ومجتمع الدراسة ، حيث سجل فروض الدراسة والأسس التي تم عليها اختيار مجتمع البحث بقوله « لجأت الدراسة الى اختيار قرية كفر الأكرم بمحافظة المنوفية ، كمجتمع تجرى عليه الدراسة الميدانية ، وذلك انطلاقاً من محاولة اختبار الفرض الذي يذهب الى قدرة المجتمعات الريفية على الاحتفاظ بسماة الثقافة الشعبية أكثر من المجتمعات الحضرية ، باعتبارها أكثر تعرضاً للتغير عن المجتمعات الريفية » ، وسجل الباحث أيضاً المناهج التي اعتمد عليها في جمع مادته الميدانية حيث « لجأت الدراسة الى الاستعانة بعدة مناهج أسهمت جميعاً في إثراء الجمع الميداني وتحليل المادة الميدانية وهي : المنهج الفولكلوري والمنهج الأنثروبولوجي ومنهج دراسة المجتمع المحلي والمنهج الايكولوجي، ومنهج دراسة الحالة » . وأفرد الباحث في هذا الباب جزءاً مهماً من اختبار دليل العمل

وجد قلبه مازال منتصباً فهذا يعنى أنه لن يموت هذا العام ، ومن وجد قلبه قد وقع فيعد هذا نذيراً بموته » .

وينتقل بنا الباحث بدءاً من الفصل الخامس الى كل ما يتعلق بممارسات الجماعة الشعبية بعد حدوث الوفاة ، وقد حرص الباحث على تسجيل هذه الممارسات بدقة تبعاً لزمان حدوثها ، فبعد الوفاة تبدأ عملية التجهيز لدفن الميت من شراء الكفن ومستلزمات الغسل ، وتجهيز الدار والدوار والقبر ، ثم غسل الميت وما تتضمنه هذه الممارسة من عادات مرتبطة بالشخص القائم بالغسل والأدوات التي يستخدمها ، ثم عملية الغسل نفسها وموقف الجماعة الشعبية من مخلفات الغسل ، حيث أظهرت الدراسة الميدانية على حد قول الباحث : قدرتها على علاج العقم . ومن الجدير بالمحظة انتشار ذلك الاعتقاد بين مختلف أبناء القرية ، حيث يتخطى حدود الطبقة والتعليم والمهن أو غير ذلك أما عن كيفية استخدام الغسل لعلاج عقم النساء فيشير بعض الإخباريين الى استخدام الليفة والصابونة المتخلفين عن الغسل كبديل لليفة والصابونة العادية في حالة الاستحمام » .

ويتبع مرحلة الغسل مرحلة التكفين وما يشمل من تلبيس الكفن وارتباط عدد أدراجه ونوع قماشه بالطبقة الاجتماعية التي ينتمى اليها المتوفى ، واختلاف كفن الرجال عن النساء ، خاصة بالنسبة للطبقات العليا ، فضلاً عما يدور حول الكفن من معتقدات ، ويشير الباحث الى هذه النقطة بقوله « يذهب البعض الى أنه يمكن شفاء المريض من الحمى عن طريق وضع خيط بمقاس المريض داخل كفن الميت ، ويرمى الاعتقاد الى أنه حينما يجف بدن الميت في قبره تنتهى الحمى في جسد المريض » .

وينهى الباحث هذا الباب بفصل عن الدفن موضحاً فيه : **النعش ومكملاته** ، ويقصد بها : الفرشة وهي حصير مجبول مضافاً اليه « لحاف » كما في الطبقات العليا ، ثم « الغطاء » الذى يغطى به النعش وله مواصفات خاصة من حيث نوع

القماش والرسوم والكتابات التى تكتب عليه ، وأخيراً « المخدة » ، وهى أيضاً من مكملات النعش .

وبعد الانتهاء من الحديث عن الميت يبدأ الباحث فى الباب الثالث فى رصد مظاهر الاحتفالات الجنائزية ، ويفرد ثلاثة فصول لهذه الاحتفالات قسمها لثلاث مراحل : العزاء ، زيارة القبور والرحمة ، الحداد . ويتضمن العزاء مجموعة من العادات منها : العزاء على القبر - التجهيز للمأتم - المأتم (نظام تلقى العزاء ، نظام دخول المعزين واستقبالهم - قارؤ (القرآن - استضافة المعزين) أما الباب الرابع فقد خصصه الباحث للحديث عن بناء القبر وأشكال البناء وزخرفته وطلائه والرخامة التى تسجل عليها بيانات المتوفى مسبقة بآيات قرآنية تهدف عادة للتمنى بدخول الميت جنات النعيم ، وقد ألحق الباحث فى ثنايا هذا الباب مجموعة من الصور الفوتوغرافية لأشكال القبور .

ويختتم الباحث دراسته بالباب الخامس تحت عنوان « أدب المناسبة » ويتعرض فيه للعديد والمعدة وطريقة أدائها ، ثم يسرد نماذج من العديد تشير الى أنها تختلف باختلاف نوع المتوفى فهناك عديد اليتامى وعديد الأرملة على زوجها وعديد الصبية وعديد الأم ... الخ . لكل منها نصوصها

وينتقل الباحث بعد ذلك للحديث عن النذب والندابة ووقت النذب ورصد بعض نصوص النذب ، حيث سجل مدى التشابه بينها وبين البكائيات .

ثم أنهى الباحث رسالته بخاتمة سجل فيها نتائج الدراسة وأهم النتائج التى حصل عليها من منظور مستقبلى ، ومن بينها احتفاظ بعض مفردات الظاهرة « بالقدرة على الثبات فى مقابل التغيرات الناشئة فى المجتمع ، وذلك لكونها تؤدى وظيفة ثابتة غير متغيرة ، ومنها الارتفاع ببناء القبر والاهتمام المتنامى به من خلال إعادة طلائه وتثبيت الرخامة به ، بالإضافة لأهمية ليلة المأتم وتلقى العزاء فى التأكيد على العلاقات بين الأفراد » .